

LA TEORIA DE LA NOVELA

Ensayo histórico-filosófico
acerca de las formas
de la épica grande
(Con el Prólogo de 1962)

El alma y las formas

Grimaldo. 1985. México.

Trad. Manuel Sacristán.

Para

Yeliena Andreievna Grabenko

PRÓLOGO

Este estudio fue proyectado durante el verano de 1914 y escrito en el invierno 1914-1915. Apareció primero en la Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft [Revista de estética y ciencia general del arte] de Max Dessoir en 1916, y luego, en forma de libro, en la editorial P. Cassirer (Berlín, 1920).

El momento que determinó su génesis fue el estallido de la guerra en 1914, el efecto que había producido en la intelectualidad de izquierda la aceptación de la guerra por la socialdemocracia. Mi actitud más íntima era una recusación vehemente, global de la guerra, poco articulada sobre todo al principio. Y una recusación, principalmente, del entusiasmo bélico. Recuerdo una conversación con la señora Marianne Weber a finales del otoño de 1914. Ella quería refutar mi negativa contándome varias acciones heroicas concretas. Contesté: «cuanto mejor, tanto peor». Al intentar en aquel tiempo darme a mí mismo consciencia de aquella mi toma de posición emocional llegué más o menos al resultado siguiente: es previsible que las potencias centrales derrotarán a Rusia; esto puede acarrear la caída del zarismo: estoy de acuerdo. Hay cierta probabilidad de que el occidente derrote a Alemania; si eso tiene como consecuencia la caída de los Hohenzollern y de los Habsburgo, también estoy de acuerdo. Pero entonces se plantea la cuestión siguiente: «¿quién nos salva de la civilización occidental?» (La perspectiva de una victoria final de la Alemania de la época me resultaba una pesadilla.)

En ese estado de ánimo nació el primer proyecto de la Teoría de la novela. Al principio tenía que ser una cadena de diálogos: un grupo de jóvenes se retrae de la psicosis de guerra que le rodea, al modo como los narradores del Decamerón se aíslan de la peste; tiene conversaciones movidas por el deseo de entenderse y comprenderse entre ellos y cada uno a sí mismo; y estas conversaciones llevan paulatinamente a los problemas tratados en el libro, a la perspectiva de un mundo dostoievskiano. Después de pensar el problema más concretamente, ese plan fue abandonado y se procedió a la redacción de la Teoría de la novela en su versión presente. El libro, pues, ha nacido en un estado de ánimo de desesperación permanente acerca de la situación del mundo. El año 1917 me trajo una respuesta a las cuestiones que hasta entonces habían parecido irresolubles.

Sería posible, naturalmente, considerar este escrito en sí mismo, sin tener en cuenta más que su contenido objetivo, con independencia de las condiciones internas de su origen. Pero creo que en una retrospectiva histórica por encima de casi cincuenta años vale la pena exponer el estado de ánimo que presidió su génesis, porque ello facilita su comprensión adecuada.

No hay duda de que aquella recusación de la guerra y, con ella, de la sociedad burguesa de la época era puramente utópica; ni siquiera en el plano del pensamiento más abstracto concebía yo entonces mediaciones entre la toma de posición subjetiva y la realidad objetiva. Y esa ausencia de mediaciones tenía, desde el punto de vista metodológico, la importantísima consecuencia de que, por el momento, no sentía necesidad alguna de considerar críticamente mi concepción del mundo, el modo de mi trabajo científico, etc. Me encontraba entonces en un proceso de transición de Kant a Hegel, pero sin cambiar por ello en nada mi relación con los métodos de las ciencias del espíritu, como se decía; esta relación se basaba esencialmente en las impresiones e influencias juvenilmente recibidas de los trabajos de Dilthey, Simmel y Max Weber. La Teoría de

la novela es, en efecto, un producto típico de las tendencias de las «ciencias del espíritu». Max Dvorak, al conocernos personalmente en Viena en 1920, me dijo que consideraba esta obra como la principal publicación de la tendencia de las ciencias del espíritu.

No nos resulta ya nada difícil percibir claramente las limitaciones de aquellos métodos diltheyanos. Pero también se puede entender bien su justificación histórica relativa frente a la mezquina superficialidad del positivismo neokantiano o de otra raíz, tanto en el tratamiento de personajes o conexiones históricas cuanto en el de los hechos espirituales (lógica, estética, etc.). Pienso, por ejemplo, al escribir esto en la influencia fascinadora de *Das Erlebnis und die Dichtung* [Vivencia y poesía] (Leipzig, 1905) de Dilthey, libro que desde varios puntos de vista parecía descubrir terra nova. Ese nuevo continente nos pareció por entonces un mundo mental de ambiciosas síntesis, teóricas e históricas. Y no nos dimos cuenta de lo poco que, en realidad, superaba ese nuevo método al positivismo, y lo poco objetivamente que se fundaban sus síntesis. (Los jóvenes no nos dimos cuenta por entonces de que aquellos dotados autores conseguían algunos resultados sólidos más a pesar de su método que gracias a él.) Aquella moda convirtió en costumbre el procedimiento de formar sintéticamente conceptos generales con unos cuantos rasgos sueltos, intuitivamente captados en la mayor parte de los casos, de una tendencia, un período, etcétera. Luego se bajaba deductivamente desde esos conceptos sintéticos hasta los fenómenos individuales, y así se tenía la ilusión de haber alcanzado una generosa visión de conjunto.

Este fue también el método de la Teoría de la novela. Me limitaré a aducir algunos ejemplos de ello. En la tipología de la forma novelística tiene una importancia decisiva la alternativa siguiente: si el alma del personaje principal es demasiado estrecha o demasiado amplia respecto de la realidad. Esta división tan abstracta no es, a lo sumo, adecuada sino para ilus-

va del primer tipo, el Quijote. Pero es demasiado general para captar toda la riqueza histórica y estética de esa misma y sola novela. Los demás escritores incluidos en ese tipo, como Balzac o Pontoppidan, quedan embutidos en una camisa de fuerza conceptual que los deforma. Lo mismo ocurre con el otro tipo. Pero el efecto de la síntesis abstracta según el método de las «ciencias del espíritu» es aún más característico en el caso de Tolstoi. El epílogo de Guerra y paz es, en realidad, una auténtica conclusión ideal del período de las guerras napoleónicas: en el desarrollo de algunos personajes muestra ya las sombras premonitorias del levantamiento de los dekabristas en 1825. Pero el autor de la Teoría de la novela se atiene tan tenazmente al esquema de la *Education sentimentale*, que no ve en aquel texto más que una «serena atmósfera de cuarto-de-los-niños», una «melancolía más irreparable que el final de la novela más problemáticamente desilusionadora». Sería fácil acumular ejemplos de ese tipo. Baste recordar que artistas de la novela como Defoe, Fielding o Stendhal no hallaron hueco alguno en el esquematismo de esa construcción; o también que el autor de la Teoría de la novela invierte con arbitrariedad «sintética» la significación de Balzac y de Flaubert, de Tolstoi y de Dostoievski, etcétera.

Esas deformaciones merecían al menos una alusión que iluminara adecuadamente las limitaciones de las abstractas síntesis de las «ciencias del espíritu». Eso no significa, como es natural, que el autor de la Teoría de la novela tuviera sistemáticamente cerrados todos los caminos que conducen al descubrimiento de conexiones interesantes. También a este respecto me limitaré a aducir el ejemplo más saliente: el análisis de la función del tiempo en la *Education sentimentale*. Como análisis de la obra concreta, también ese análisis redundaba en una abstracción inadmisibile. El descubrimiento de una *recherche du temps perdu* no se puede justificar materialmente, sino, a lo sumo, para la última parte de la novela (escrita tras la derrota definitiva de la revolución de 1848). Pero, de todos modos y

por lo menos, la nueva función del tiempo en la novela queda inequívocamente formulada, sobre la base de la *durée bergsoniana*. La cosa es, sobre todo, llamativa porque Proust no ha sido conocido en Alemania sino a partir de 1920, el *Ulysses* de Joyce lo fue en 1922 y el *Zauberberg* [Montaña mágica] de Thomas Mann no apareció hasta 1924.

Así, pues, la Teoría de la novela es un representante típico de las «ciencias del espíritu» y no remite a más allá de las limitaciones metodológicas de éstas. A pesar de ello, su éxito —Thomas Mann y Max Weber se contaron entre sus adictos lectores— no fue puramente casual. Aunque arraiga en el campo de las «ciencias del espíritu», este libro contiene —dentro de los aludidos límites— ciertos rasgos nuevos que iban a ser importantes en el desarrollo posterior. Ya he aludido al hecho de que el autor de la Teoría de la novela se había vuelto hegeliano. Los demás representantes importantes de los métodos de las «ciencias del espíritu» se situaban en un terreno kantiano no exento de restos positivistas; Dilthey, sobre todo. Y los intentos de superar el racionalismo trivialmente positivista significaban casi siempre un paso hacia el irracionalismo; así lo hacía sobre todo Simmel, pero también ya Dilthey mismo. Es verdad que el renacimiento hegeliano había empezado algunos años antes del estallido de la guerra. Pero lo único que se podía tomar en serio, científicamente hablando, de ese primer renacimiento se incluía principalmente en el terreno de la lógica o en el de la teoría general de la ciencia. Que yo sepa, la Teoría de la novela es la primera obra del campo de las «ciencias del espíritu» que aplica resultados de la filosofía hegeliana a problemas estéticos de un modo concreto. Su primera parte, la más general, está esencialmente determinada por Hegel; ejemplos son la contraposición de la especie a la totalidad en la épica y la dramática, o la concepción histórico-filosófica de la *copertenencia* y contraposición de epopeya y novela, etc. Desde luego que el autor de la Teoría de la novela no era un hegeliano exclusivista y ortodoxo. Los análisis de Goethe y de Schiller, las con-

cepciones del Goethe viejo (lo demoníaco), las teorías estéticas del joven Friedrich Schlegel y de Solger (la ironía como moderno medio de dación de forma) completan y concretan las líneas generales hegelianas.

Una herencia hegeliana aún más importante es la historiación de las categorías estéticas. En el terreno de la estética es ése el principal resultado de la renovación del hegelianismo. Los kantianos, como Rickert y su escuela, abren un abismo metodológico entre el valor atemporal y la realización histórica de los valores. Dilthey mismo no concibe esa contraposición de un modo tan tajante, pero, de todas maneras, no rebasa nunca, en sus esbozos metodológicos de historia de la filosofía, la afirmación de una tipología metahistórica de las filosofías, la cual se realiza históricamente en variaciones concretas. El rebasamiento de ese esquemático resultado se produce, ciertamente, de vez en cuando en su obra, en algunos de sus análisis estéticos, pero ello ocurre por nefas, y, desde luego, sin consciencia de estar dando con una nueva metodología. El fundamento de ese conservadurismo filosófico es, desde el punto de vista de la concepción del mundo, la actitud histórico-políticamente conservadora de los representantes principales de las ciencias del espíritu, actitud que remite espiritualmente a Ranke y se encuentra así en violenta contraposición con la evolución dialéctica del espíritu del mundo tal como la enseña Hegel. Hay, sin duda, también un relativismo histórico positivista, y precisamente durante la guerra Spengler unió ese positivismo con las tendencias de las ciencias del espíritu, historizando radicalmente todas las categorías para negar toda validez supra-histórica, en el terreno estético, en el ético y en el lógico. Pero con eso suprimía, en realidad, el proceso histórico unitario: el dinamicismo histórico extremo muta en una estática última, en una final supresión de la historia misma, en el ciclo constantemente cerrado y de nuevo recommenzado de círculos culturales íntimamente inconexos; esto no es más que el pendant secesio-

El autor de la Teoría de la novela no va tan lejos. El estaba buscando una dialéctica general de los géneros fundada en la esencia de las categorías estéticas, en la esencia de las formas literarias, y también históricamente; una dialéctica que tendiera a una vinculación de la categoría y la historia más íntima que la que encontraba en Hegel mismo; buscaba la permanencia en el cambio, la transformación interior dentro de la permanente validez de la esencia; buscaba la comprensión de eso. Pero su método sigue siendo sumamente abstracto en muchos puntos, precisamente en contextos de gran importancia, y sigue aislado de las concretas realidades histórico-sociales. Por eso, como ya se ha mostrado, le lleva muy frecuentemente a construcciones arbitrarias. Sólo quince años más tarde —y ya en terreno marxista, como es natural— pude encontrar una vía de solución. Cuando, junto con M. A. Lifschitz y en oposición a la sociología vulgar de variada observancia que imperó durante el período de Stalin, intentamos desenterrar y desarrollar la auténtica estética de Marx, llegamos a un método realmente histórico-sistemático. La Teoría de la novela se quedó en el plano de un intento fallido ya en el planteamiento y también en la ejecución, pero que en sus intenciones se acercaba a la salida adecuada mucho más íntensamente que sus contemporáneos.

También procede de la herencia hegeliana la problemática estética del presente: el que, desde el punto de vista histórico-filosófico, el desarrollo histórico desemboca en una especie de superación de los principios estéticos que determinaron el curso del arte hasta ahora. Pero en la obra de Hegel esto no tiene más consecuencia que el problematizar el arte: el «mundo de la prosa», según su expresión para designar este estadio, es precisamente el autoalcanzarse del Espíritu en el pensamiento y en la práctica socio-estatal. Así, pues, el arte se hace problemático precisamente porque la realidad deja de ser problemática. La concepción de la Teoría de la novela, formal-

de la forma novelística es, en este libro, reflejo de un mundo salido de quicio. Por eso la «prosa» de la vida no es aquí más que un síntoma entre otros muchos de que la realidad suministra ahora un terreno desfavorable para el arte; por eso el problema central de la forma novelística es la necesidad de pasar cuentas con las formas cerradas y totales nacidas de una redonda totalidad entitativa, la necesidad de pasar cuentas con todo mundo formal inmanentemente consumado. Y ello no por motivos artísticos, sino por motivos histórico-filosóficos: «ya no hay ninguna totalidad entitativa espontánea», dice el autor de la Teoría de la novela acerca de la realidad del presente. Gottfried Benn expresaría ese mismo hecho algunos años más tarde del modo siguiente: «... pues tampoco había ya realidad alguna, sino, a lo sumo, sus jirones». (De la Bekenntnis zum Expressionismus [Testimonio por el expresionismo], en Deutsche Zukunft del 5-XI-1933; ahora en Gesammelte Werke [Obras completas], ed. por D. Wellershof, vol. I, Wiesbaden, 1959, página 245.) Aunque en sentido ontológico la Teoría de la novela es más crítica y más comedida que el lírico expresionista, queda, de todos modos, el hecho de que ambos expresan análogos sentimientos vitales y reaccionan análogamente a su presente. Así se produce en la discusión de los años treinta sobre el problema expresionismo-realismo la situación, un tanto grotesca, de que Ernst Bloch polemice contra el marxista Georg Lukács en nombre de la Teoría de la novela.

Es evidente sin más que esta contraposición entre la Teoría de la novela y su general inspirador metodológico. Hegel, tiene un carácter primariamente social, no estético-filosófico. Tal vez baste con recordar lo que al principio se ha dicho acerca de la actitud de su autor respecto de la guerra. Añadamos a eso que en aquel tiempo su concepción de la realidad social estaba esencialmente influida por Sorel. Por eso en la Teoría de la novela el presente no se caracteriza hegelianamente, sino, según la formulación fichteana, como el «tiempo de la pecaminosidad consumada». Este pesimismo del presente, con su coloración

ética, no indica, de todos modos, ninguna reorientación general que llevara de Hegel a Fichte, sino más bien una proyección de elementos kierkegaardianos sobre la dialéctica histórica de Hegel. Kierkegaard fue siempre importante para el autor de la Teoría de la novela. Mucho antes de que Kierkegaard se pusiera de moda, el autor de la Teoría de la novela había estudiado la relación entre la vida y el pensamiento del danés en un ensayo. («Das Zerschellen der Form am Leben: Sören Kierkegaard und Regine Olsen» [La forma que revienta en su choque con la vida: Sören Kierkegaard y Regina Olsen], escrito en 1909, publicado en alemán en Die Seele und die Formen [El alma y las formas], Berlín, 1911.) Y en sus años de Heidelberg, inmediatamente antes de la primera guerra mundial, también había emprendido un estudio de la crítica de Hegel por Kierkegaard, estudio que no llegó a terminar. Estas cosas se citan aquí no por motivos autobiográficos, sino para aludir a una tendencia que más tarde cobró importancia en el pensamiento alemán.

La influencia directa de Kierkegaard lleva obviamente a la filosofía existencial de Heidegger y Jaspers, o sea, a una oposición más o menos explícita a Hegel. Pero no hay que olvidar que el mismo renacimiento hegeliano se proponía muy energicamente aproximar Hegel al irracionalismo. Esta tendencia se aprecia ya en los estudios de Dilthey acerca del joven Hegel (1905), y cobra su forma más clara en la sentencia de Kroner según la cual Hegel ha sido el mayor irracionalista de la historia de la filosofía (1924). En ese momento no se puede probar que haya una influencia directa de Kierkegaard. Pero en esos años veinte su influencia estaba latente por todas partes, e incluso aumentaba, hasta llegar a una kierkegaardización del joven Marx. Así ha escrito Karl Löwith (1941): «Por lejos que estén [Marx y Kierkegaard], están muy íntimamente emparentados en el ataque común a lo existente y en su salida de Hegel». (Ocioso es comentar lo difundida que está esta tendencia en la presente filosofía francesa.)

La base histórico-filosófica de esas teorías es la actitud del anticapitalismo romántico, tan contradictoria en lo filosófico como en lo político. Al principio —con el joven Carlyle, por ejemplo, o con Cobbet— se trata realmente de una crítica de la crueldad y la anticultura del capitalismo naciente, y a veces incluso de una forma anticipatoria de la crítica socialista, como ocurre en *Past and Present* de Carlyle. En Alemania, esa actitud crítica fue convirtiéndose, poco a poco, en una apologética del atraso político-social pre-capitalista del imperio de los Hohenzollern. Superficialmente puede decirse que un escrito tan importante como las *Betrachtungen eines Unpolitischen* [Consideraciones de un apolítico] (1918) de Thomas Mann se mueven en esa misma línea. Pero el posterior desarrollo de Thomas Mann ya por los años veinte justifica la caracterización de esa obra por su propio autor: «Es un combate de retirada, de gran estilo, y el último y más tardío de una civilidad romántico-germánica, librado con plena consciencia de su inviabilidad..., y hasta comprendiendo la insalubridad anímica y el vicio de toda simpatía por lo que está destinado a morir...»

En el autor de la Teoría de la novela no hay ni huella de tales estados de ánimo, a pesar de su punto de partida filosófico en Hegel, Goethe y el romanticismo. Su oposición a la descultura del capitalismo no contiene simpatía alguna por la «miseria alemana» y sus restos en el presente, como se aprecian por entonces aún en Thomas Mann. La Teoría de la novela no es conservadora, sino destructora. Es verdad que lo es sobre la base de un utopismo sumamente ingenuo y del todo infundado, sobre la base de la esperanza en que la caída del capitalismo, la caída de las categorías económico-sociales muertas, antivitales, identificada con la del capitalismo, dé de sí sin más una vida natural, digna del hombre. El hecho de que el libro culmine con el análisis de Tolstoi, así como su alusión a Dostoievski, el cual «no ha escrito ya novelas», muestran claramente que lo esperado no era una nueva forma literaria, sino explícitamente un «mundo nuevo». Es de toda razón reírse de ese

utopismo primitivo; pero él expresa a pesar de todo una corriente espiritual que, efectivamente, existía en la época. Ciertamente que en los años veinte la perspectiva de rebasar socialmente el mundo de la economía cobraba cada vez más rotundamente un carácter inequívocamente reaccionario. Pero en la época de redacción de la Teoría de la novela esas ideas se encontraban en una forma germinal y todavía indiferenciada. También en este punto puede bastar un ejemplo. Si el más célebre economista de la Segunda Internacional, Hilferding, podía escribir en su *Finanzkapital* [El capital financiero] (1909) sobre la sociedad comunista que «en ella el tráfico no es casualmente objeto posible de consideración teoricaeconómica. No es analizable teóricamente, sino sólo comprensible psicológicamente», y si se recuerdan las utopías de intención revolucionaria de los últimos años de la guerra y de la primera postguerra, se podrá estimar de un modo más justo históricamente, aunque sin desdibujar por eso la crítica de su inconsistencia teórica, la utopía de la Teoría de la novela.

Precisamente una crítica así puede iluminar otra peculiaridad de la Teoría de la novela, que ha permitido a este libro representar algo nuevo en la literatura alemana. (En Francia el fenómeno que hay que considerar ahora era conocido desde mucho antes.) Dicho brevemente: el autor de la Teoría de la novela tiene una concepción del mundo basada en una fusión de ética «de izquierda» y teoría del conocimiento (ontología, etcétera) «de derecha». En la medida en que la Alemania guillermina tuvo una literatura de oposición realmente con principios, ésta se basó en las tradiciones de la Ilustración, principalmente, desde luego, en sus epígonos más triviales, y así se situó de un modo globalmente negativo respecto de las tradiciones literarias y teóricas de Alemania. (El socialista Franz Mehring fue desde este punto de vista una excepción.) La Teoría de la novela, si mi percepción de este complejo de cuestiones es suficiente, me resulta el primer libro alemán en el cual se unió una ética de izquierda orientada a la revolución radical

con una interpretación de la realidad de tipo tradicional y convencional. Esta actitud va a tener una función cada vez más importante en la ideología de los años veinte. Piénsese en el *Geist der Utopie* [*Espíritu de Utopía*] (1918-1923) de Ernst Bloch, o en su *Thomas Münzer als Theologe der Revolution* [*Thomas Münzer como teólogo de la Revolución*] (1921), o en Walter Benjamin, o hasta en los comienzos de Th. W. Adorno, etcétera. La importancia de esta tendencia se robustece aún en la lucha intelectual contra el hitlerismo: muchos, partiendo de una ética izquierdista, intentan movilizar contra la reacción fascista a Nietzsche y al mismísimo Bismarck, como si se tratara de fuerzas progresivas. (Observaré de paso que Francia, donde esa tendencia ha destacado mucho antes que en Alemania, tiene en la persona de Sartre un influyente representante de dicho tipo de actitudes. No podemos aquí estudiar, como se comprenderá, los motivos sociales de esa anterior aparición, y también más duradera eficacia, del fenómeno.) Sólo tras la victoria sobre Hitler, con la restauración y el «Milagro Económico» puede hundirse y disiparse esa función de la ética de izquierda en Alemania, para ceder el foro de la modernidad a un conformismo caracterizado por su profesión de inconformismo. Una parte considerable de la intelectualidad alemana dirigente, entre sus miembros Adorno, se ha instalado ya en el Gran Hotel Abismo, institución que, como tuve ocasión de exponer al criticar a Schopenhauer, «es un espléndido edificio dotado de todo confort y pintorescamente situado al borde de la Nada y del Sinsentido. La diaria vista del Abismo, entre una y otra comida serenamente gozada o entre dos producciones artísticas, no puede sino exaltar la satisfacción producida por ese refinado confort». (Die Zerstörung der Vernunft [El Asalto a la razón].*) El que Ernst Bloch siga hasta ahora incommoviblemente fiel a su síntesis de ética de izquierda y epistemología de derecha (como se puede ver en *Philosophische Grundfragen*

* Vol. 15 de estas Obras Completas. (T.)

I, Zur Ontologie des Noch-Nicht-Seins [Cuestiones filosóficas fundamentales, I, Contribución a la ontología del Todavía-No-Ser], Frankfurt, 1961) honra, sin duda, a su fuerza de carácter, pero no puede suavizar el anacronismo de su actitud teórica. La oposición real, fecunda y progresiva que se mueve en el mundo occidental, en la medida en que lo haga, y también en la República Federal de Alemania, no tiene ya nada que ver con ese acoplamiento de ética de izquierda y epistemología de derecha.

El que hoy quiera leer la Teoría de la novela para conocer más intimamente la prehistoria de las principales ideologías de los años veinte y treinta puede conseguir fruto útil de su lectura crítica. Pero si toma el libro para orientarse, la lectura terminará con un aumento de su desorientación. Arnold Zweig, cuando era un joven escritor, leyó la Teoría de la novela para orientarse; su sano instinto le condujo acertadamente a la más rotunda recusación del libro.

GEORG LUKÁCS

Budapest, julio de 1962

I

LAS FORMAS DE LA EPICA
GRANDE EN SU RELACION
CON LA COMPACIDAD
O LA PROBLEMATICIDAD
DE LA TOTALIDAD
DE LA CULTURA

¡Felices los tiempos para los cuales el cielo estrellado es el único mapa de los caminos transitables y que hay que recorrer, y la luz de las estrellas única claridad de los caminos! Todo es para ellos nuevo y, sin embargo, familiar; aventura y, sin embargo, posesión. El mundo es ancho y, sin embargo, como la casa propia, pues el fuego que arde en las almas es de la misma naturaleza que el de las estrellas; se separan claramente el mundo y el yo, la luz y el fuego, pero a pesar de ello no se llegan a ser extraños; pues fuego es el alma de toda luz, y todo fuego se viste de luz. Y así todo hacer del alma se llena de sentido y se consume en esa dualidad: cumplido en el sentido y cumplido para los sentidos; consumado, porque el alma descansa en sí misma mientras hace; consumado, porque su gesta se desprende de ella y, hecha ya ella misma, descubre un centro propio y traza en su torno un círculo cerrado. «Filosofía es, en realidad, nostalgia», dice Novalis, «el impulso a tener el hogar en todas partes». Por eso la filosofía, igual como forma de vida que como determinadora formal y dadora de contenidos de la poesía, es siempre un síntoma del desgarramiento entre lo interno y lo externo, un signo de la diversidad esencial entre el yo y el mundo, un signo de la incongruencia entre el alma y la acción. Por eso los tiempos felices no tienen filosofía o, cosa que significa lo mismo, todos los hombres de esas épocas son filósofos, titulares de la meta utópica de toda filosofía.

Pues, ¿cuál ha de ser la tarea de la filosofía, sino dibujar aquel mapa protoicónico, y cuál el problema del lugar trascendental, sino la determinación de la correspondencia de cada moción que brota de la más profunda interioridad con una forma que le es desconocida, pero que, atribuida a ella desde toda la eternidad, la cubre con un simbolismo salvador? En tiempos así, la pasión es el camino predeterminado por la razón para llegar a la mismidad consumada, y la locura emite signos misteriosos, pero descifrables, de un poder trascendente que en otras épocas está condenado al silencio. No hay todavía intimidad, porque aún no hay un Afuera, ninguna alteridad del alma. Al irse ésta de aventuras y superarlas, desconoce todavía la real fuente de la búsqueda y el peligro real del hallazgo: jamás se pone esta alma a sí misma en juego: aún no sabe que se puede perder ella a sí misma, y jamás piensa que tenga que buscarse. Esa es la edad universal del epos. No es ausencia de sufrimiento ni seguridad del ser lo que presta a hombres y acciones sus contornos alegres y rigurosos (pues la falta de sentido y el luto del acaecer cósmico no han aumentado desde comienzos de los tiempos, sino que, meramente, los cantos consolatorios suenan más clara o más apagadamente), sino esa educación de las acciones a las exigencias íntimas del alma, a su grandeza, a su despliegue, a su totalidad. Cuando el alma no conoce aún ningún abismo en sí misma que pueda llamarla a precipitarse o impulsarla hacia alturas sin senderos; cuando la divinidad que gobierna el mundo y que distribuye los desconocidos e injustos dones del destino es confesada, aunque incomprendida, y se pone cerca y enfrente del hombre como el padre respecto del niño pequeño, entonces cada acción es simplemente un ropaje bien cortado para el alma. Ser y destino, aventura y consumación, vida y esencia son entonces conceptos idénticos. Pues la cuestión cuya configuradora respuesta es el epos dice: «¿cómo puede hacerse esencial la vida?». Y la inaccesibilidad de Homero, la imposibilidad de acercarse a Ho-

a que ha encontrado la respuesta antes de que la marcha del espíritu en la historia permitiera que sonara la pregunta.

El que lo quiera puede acercarse desde aquí al misterio del helenismo, a su perfección, impensable desde nosotros, y a su insalvable extrañeza respecto de nosotros: el griego no conoce sino respuestas, y ninguna pregunta, sólo soluciones (aunque enigmáticas), pero sin enigmas, sólo formas, y ningún caos. El griego traza aún el configurador círculo de las formas a este lado de la paradoja, y lleva a perfección todo lo que desde que la paradoja se hizo actual ha llevado por fuerza a la trivialidad. Al hablar de los griegos se mezclan siempre la filosofía de la historia y la estética, la psicología y la metafísica, y se atribuye fantasiosamente a sus formas una relación con nuestra época. Las almas hermosas buscan sus propios instantes supremos de serenidad soñada, instantes fugaces, nunca aferrables, tras esas máscaras silenciosas que ya no hablarán nunca, y así olvidan que el valor de aquellos instantes es precisamente su fugacidad, y que aquello de que huyen intentando refugiarse entre los griegos es precisamente su propia profundidad y su propia grandeza. Los espíritus más profundos que intentan que la sangre que derraman se les cristalice en acero purpúreo, e intentan luego forjar de ello coraza para que sus heridas queden eternamente ocultas y su gesto de heroísmo sea paradigma del futuro, real heroísmo, y para que despierte el heroísmo nuevo, comparan lo quebradizo de su configuración con la armonía griega, y sus propios sufrimientos, aquellos de los que han nacido las formas que ellos dan, con las soñadas torturas que necesitaron para comedirse la pureza griega. Así pretenden percibir —entendiendo de un modo tercamente solipsista la consumación de la forma como función de la propia destrucción interior— en las formas de los griegos la voz de una tortura que habría de superar en intensidad su sufrir propio, cuanto el arte griego rebasa lo que ellos mismos configuran. Pero aquí hay una completa trasfor-

puede, sin duda, describir en su esencia y en sus consecuencias, e interpretar y conceptuar en su importancia metafísica, pero sin que sea posible encontrarle una psicología empática, y ni siquiera meramente conceptual. Pues todo conceptuar psicológico presupone un determinado estadio de los lugares trascendentales y no funciona sino dentro de su ámbito. En lugar de pretender entender de ese modo el helenismo, en lugar, en suma, de preguntarse inconscientemente ¿cómo podríamos crear esas formas? o ¿cómo nos comportaríamos si tuviéramos esas formas?, sería más fecundo preguntarnos por la topografía trascendental del espíritu griego, esencialmente diversa de la nuestra, que ha posibilitado e incluso impuesto la necesidad de esas formas.

Hemos dicho que el griego cuenta con sus respuestas antes que con las preguntas. Tampoco eso se tiene que entender psicológicamente, sino, a lo sumo, en sentido psicológico-trascendental. Significa que en la relación estructural última que condiciona todas las vivencias y todas las daciones de forma no están dadas unas diferencias cualitativas y, por lo tanto, ineliminables y sólo superables por vía de salto, que separaran los lugares trascendentales entre sí y del sujeto que a priori les está coordinado; significa que el ascenso hasta lo más alto y la bajada hasta lo sin sentido proceden por caminos de adecuación, o sea, en el peor de los casos, a través de una escalera gradualmente dispuesta y rica en transiciones. Por eso el comportamiento del espíritu en esa patria es la aceptación pasiva y visionaria de un sentido ya previamente en existencia cerrada. El mundo del sentido es aferrable y dominable con la mirada; se trata sólo de descubrir en él el lugar destinado a Uno. El error o errar no pueden ser aquí más que un exceso o un defecto, un mal medir o comprender. Pues el saber es sólo levantamiento de velos turbadores, crear es reproducir esencias eternas y visibles, virtud es conocimiento pleno de los caminos; y lo ajeno al sentido procede, simplemente, de la excesiva lejanía respecto de él. Se trata de un mundo homogéneo, y ni siquiera

la separación de hombre y mundo, de yo y tú, consigue destruir esa unimaterialidad. El alma se encuentra en medio del mundo, como cualquier otro miembro de esa rítmica; los límites creados por su contorno no se diferencian esencialmente de los contornos de las cosas: ella traza líneas agudas y seguras, pero no separa sino relativamente; separa sólo para y respecto de un sistema, homogéneo en sí, de adecuado equilibrio. Pues el hombre no está solo como portador único de la sustancialidad y en medio de configuraciones reflexivas: sus relaciones con los demás y las formas que de ellas nacen son tan sustanciales como él mismo, y hasta más verazmente llenas de sustancia, porque son más generales, «más filosóficas», más cercanas a la patria prototípica y más emparentadas con ella: el amor, la familia, el estado. El deber es para él todavía cuestión meramente pedagógica, expresión del estar aún en camino de la patria, y no expresa todavía la relación única e ineliminable con la sustancia. Y en el hombre mismo no hay restricción alguna al salto: está manchado por la lejanía de la sustancia en que se encuentra la materia, ha de hacerse puro en la proximidad sustancial de un inmaterial ascenso: hay ante él un camino largo, pero ningún abismo en él.

Esos contornos incluyen necesariamente un mundo redondeado. Aunque más allá del círculo que trazan las constelaciones del sentido presente en torno al cosmos vivenciable y por configurar se perciben fuerzas amenazadoras e incomprensibles, sin embargo, estos poderes no consiguen reprimir la presencia del sentido; pueden destruir la vida, pero no confundir el ser; pueden proyectar negras sombras sobre el configurado mundo, pero también esas mismas sombras quedan incorporadas, como subrayados contrastes, a las formas mismas. El círculo en el cual viven metafísicamente los griegos es más pequeño que el nuestro, por eso no podemos nunca introducirnos vivos en él; o, por mejor decir: está para nosotros roto y abierto el círculo cuya cerrazón constituye la esencia trascendental de su vida; porque ya no somos capaces de respirar

en un mundo cerrado. Hemos inventado la productividad del espíritu: por eso mismo los prototipos han perdido irreparablemente para nosotros su objetiva obiedad, y nuestro pensamiento recorre un camino infinito de aproximación jamás terminada. Hemos inventado el acto de dar forma: por eso todo lo que nuestras manos dejan ya, cansadas y desesperadas, carece de la perfección última. Hemos hallado en nosotros la única sustancia verdadera: por eso tuvimos que abrir abismos insalvables entre el conocimiento y la acción, entre el alma y la figura, entre el yo y el mundo, y permitir que toda sustancialidad situada al otro lado del abismo se disipara en reflexividad; y por eso nuestra esencia hubo de convertírsenos en postulado, y por eso tuvimos que poner entre nosotros y nosotros mismos un abismo todavía más profundo y amenazador. Nuestro mundo se ha hecho infinitamente grande, y en cada ángulo más rico de regalos y peligros que el griego; pero esa riqueza levanta el sentido portador y positivo de su vida, la totalidad.

Pues totalidad, como *prius* configurador de todo fenómeno individual; significa que puede ser perfecto y consumado algo concluso, cerrado; perfecto porque todo aparece en ello, nada está excluido y nada remite a una exterioridad superior; consumado porque todo en ello madura hacia la propia perfección y, al alcanzarse a sí mismo, se somete al vínculo. La totalidad del ser no es posible más que donde todo es ya homogéneo antes de que sea abrazado por las formas; donde las formas no son constricción, sino sólo consciencia, aparición de todo lo que dormía, como nostalgia oscura en el interior de lo destinado a forma; donde el saber es la virtud y la virtud es la felicidad, donde la hermosura hace visible el sentido del mundo.

Ese es el mundo de la filosofía griega. Pero ese pensamiento nació cuando ya la sustancia empezaba a palidecer. Si no hay, propiamente hablando, una estética griega, porque la metafísica había absorbido anticipadamente todo lo estético, tampoco hay realmente para Grecia una verdadera contraposición entre historia y filosofía de la historia: los griegos recorren en

la historia misma todos los estadios que corresponden a las grandes formas a priori; su historia del arte es una estética metafísico-genética, y su desarrollo cultural una filosofía de la historia. En esa marcha se consuma la separación de la sustancia desde la absoluta inmanencia a la vida que tiene en Homero hasta la trascendencia absoluta, aunque comprensible y aferrable, que presenta en Platón; y sus estadios, clara y tajantemente distinguibles (en esto el helenismo no conoce transiciones), en los cuales se ha depuesto su sentido como en jeroglíficos eternos, son las grandes formas atemporalmente paradigmáticas de las configuraciones del mundo: *épica, tragedia y filosofía*. El mundo del epos da respuesta a la pregunta ¿cómo puede hacerse esencial la vida? Pero la respuesta no madura en pregunta hasta que la sustancia llama desde dilatada lejanía. Sólo cuando la tragedia ha dado configurada respuesta a la pregunta ¿cómo puede hacerse viva la esencia?, llega a consciencia el que la vida, tal como es (y todo deber-ser suprime la vida), ha perdido la inmanencia de la esencia. La esencia pura crece a vida en el destino configurador y en el héroe que se encuentra creándose, y la vida mera se hunde en el no-ser ante la realidad, única verdadera, de la esencia; se ha alcanzado, más allá de la vida, una altura del ser rica de floreciente plenitud, frente a la cual la vida común no se puede utilizar ni siquiera como contrapuesto. Tampoco esta existencia de la esencia ha nacido de la miseria, del problema: el nacimiento de Pallas es el prototipo del origen de las formas griegas. Así como la realidad de la esencia que se descarga en la vida y para vida confiesa la pérdida de su pura inmanencia vital, así también el trasfondo problemático de la tragedia se hace visible y se hace problema sólo cuando llega a la filosofía, sólo cuando la esencia, ya completamente ajena a la vida, se ha convertido en realidad trascendente, absolutamente única, cuando incluso el destino de la tragedia ha sido desenmascarado como ruda arbitrariedad sin sentido por la acción configuradora de la filosofía, y la pasión del héroe como enca-

denamiento a la tierra, y su autoconsumación como limitación del sujeto causal; entonces la respuesta, al ser dada por la tragedia, no aparece ya como obviedad naturalmente nacida, sino como milagro, como el arco iris hecho puente nervudo y firme por encima de profundidades sin fondo. El hombre de la tragedia releva al viviente Homero y le explica, y le trasfigura al tomar de sus manos la antorcha que se apagaba y encenderla para nueva vida. Y el hombre nuevo Platón, el Sabio, con su activo conocimiento y su mirar creador de esencias, no sólo desenmascara al héroe, sino que perilumina el oscuro peligro al que ha vencido, y le trasfigura superándole. Pero el sabio es el último tipo humano, y su mundo es la última configuración paradigmática de la vida que le fue dada al espíritu griego. La clarificación de las cuestiones que condicionan y soportan la visión platónica no ha aportado ya ningún fruto nuevo: el mundo se ha hecho griego en la continuación de los tiempos, pero el espíritu griego, en ese sentido, se ha ido haciendo cada vez menos griego; ha cobrado nuevos imperecederos problemas (y soluciones también), pero se ha perdido para siempre lo más propiamente griego del *τόπος νοητός*. Y la palabra del espíritu que llega, del nuevo espíritu del destino, es para los griegos una insania.

Una insania, ciertamente, para los griegos. El cielo estrellado de Kant no brilla ya más que en la oscura noche del conocimiento puro, y no alumbra ya los senderos de los caminantes solitarios —que en el Nuevo Mundo ser hombre quiere decir ser solitario. Y la luz interior no da evidencia de seguridad, o apariencia de ella, más que al paso siguiente. No irradia de los acaeceres y su intrincación sin alma. Y ¿quién puede saber si la adecuación de la acción a la esencia del sujeto, único indicio que queda, alcanza de verdad la esencia, quién puede saberlo si el sujeto se ha hecho ya aparición, objeto para sí mismo, si su esencialidad más profunda y más propia se le enfrenta sólo como exigencia infinita de un cielo imaginario de lo que debe-ser, si esa esencialidad ha de subir desde un

abismo inabarcable que se encuentra en el sujeto mismo, si sólo lo que surge de esa profundísima profundidad es la esencia, y nunca nadie consigue pisar y contemplar su fondo? La realidad visionaria del mundo que no es adecuado, el arte, se ha hecho así independiente: ya no es una reproducción, pues todos los prototipos se han hundido; ahora es una totalidad producida, pues se ha desgarrado para siempre la unidad natural de las esferas metafísicas.

No se va a dar ni se puede dar aquí una filosofía de la historia acerca de la transformación de la estructura de los lugares trascendentales. Éste no es el lugar adecuado para hablar de si nuestro ulterior camino (subida o descenso, lo mismo da) es el fundamento del cambio, o si es que los dioses de Grecia fueron desterrados por otros poderes. Y ni siquiera alusivamente se dibujará el largo camino que conduce hasta nuestra realidad, la tentadora fuerza que aún yacía en el muerto helénismo, cuyo brillo luciferinamente cegador hizo siempre olvidar los insalvables resquebrajamientos del mundo y soñar nuevas unidades que, como contradecían la nueva esencia del mundo, se fueron siempre descomponiendo. Así se hizo la Iglesia nueva polis, y la paradójica vinculación del alma perdida en pecado insalvable con la salvación absurda, pero segura, se convirtió en una luz casi platónica del cielo sobre la realidad terrestre, y el salto produjo las escaleras de las jerarquías terrenales y celestiales. El mundo se vuelve a hacer redondo, dominable con la mirada, totalidad, con Giotto y Dante, Wolfram y Pisano, Tomás y Francisco; el abismo perdió el peligro de la profundidad real, pero toda su oscuridad, sin perder nada de su negro brillo, se convirtió en superficie pura y se articuló sin violencia en una cerrada unidad de los colores; el grito que clamaba salvación se convirtió en una disonancia dentro del consumado sistema rítmico del mundo y posibilitó un equilibrio de las intensidades inadecuadas, heterogéneas. Así se aproximaba lo inconcebible y lo eternamente inalcanzable al mundo salvado, hasta quedar en lejanía visible. El Juicio Final se hizo

presente, se convirtió en mero miembro de la armonía de las esferas que se pensaba como ya realizada; fue necesario olvidar su verdadera esencia, la que convierte al mundo en filotética herida, cuya curación se reserva al Paráclito. Así ha nacido un nuevo helenismo paradójico: la estética ha vuelto a ser metafísica.

Por primera vez, y también por última. Una vez descompuesta esa unidad, no hay ya totalidad espontánea del ser. Las fuentes cuyas aguas disociaron la vieja unidad se han agostado, por cierto, luego, pero los lechos desesperadamente secos han fracturado para siempre el rostro del mundo. Toda resurrección del helenismo es ya sólo una hipóstasis más o menos consciente de la estética en metafísica única, una violentación y voluntad destructiva de todo lo que se encuentre fuera del ámbito del arte, un intento de olvidar que el arte no es más que una esfera entre muchas, la cual tiene como presupuesto de su existencia y de su ser consciente la descomposición y la insuficiencia del mundo. Esta hipertensión de la sustancialidad del arte tiene, empero, que recargar y gravar sus formas: las formas tienen entonces que producir todo lo que antes era simplemente dato recibido; tienen, pues, que crear por sus propias fuerzas las condiciones, el objeto y su mundo circundante antes de que pueda empezar su propia actividad apriorica. No hay ya para las formas una totalidad dada que se pueda simplemente tomar: por eso tienen que estrechar y disipar lo destinado a configuración hasta que les sea posible soportarlo, o bien someterse a la constricción de exponer polémicamente la irrealizabilidad de su objeto necesario y la nulidad íntima del único objeto posible, introduciendo así la fragilidad quebradiza de la estructura del mundo en el mundo de las formas.

2

La alteración de los puntos de orientación trascendentales somete las formas artísticas a una dialéctica histórico-filosófica, que ha de tener resultados diversos según el lugar apriorico genético de las diversas artes. Puede ocurrir que la transformación no afecte más que al objeto y las condiciones de su configuración, dejando intacta la relación última de la forma con la justificación trascendental de su existencia; entonces se producen meras alteraciones formales que, aunque discrepen en todos los detalles técnicos, sin embargo, no derriban el principio primero de la configuración. Pero también es posible que el cambio se realice precisamente en el determinante *principium positionis* de un arte o género, imponiendo así el que a una misma voluntad artística, histórico-filosóficamente condicionada, correspondan varias formas artísticas. No es éste un cambio del espíritu que determine la producción de géneros; y se conocen ya en el desarrollo griego: por ejemplo, en el cambio por el cual la problematización del héroe y del destino dio origen al drama no trágico de Eurípides. En este caso se tiene una correspondencia perfecta entre la miseria apriorica y el sufrimiento metafísico del sujeto, cosas ambas que mueven a la creación, y, por otro lado, el lugar eterno, preestablecido, de la forma, en el cual parece la configuración lograda. Pero el principio productor del género, aquello aquí mentado, no exige ningún cambio de mentalidad; más bien obliga a la mis-

ma mentalidad preexistente a orientarse hacia una nueva meta esencialmente distinta de la antigua. Esto significa que se ha desgarrado también el viejo paralelismo de la estructura trascendental en el sujeto configurador y en el explicitado mundo de las formas logradas, y que se han quedado sin patria los fundamentos últimos de la acción dadora de forma.

El romanticismo alemán ha puesto el concepto de novela, aun sin aclararlo siempre completamente, en íntima relación con el de lo romántico *. Y con mucha razón, pues la forma de la novela es, más que otra alguna, expresión del desamparo trascendental. La coincidencia de la historia con la filosofía de la historia tuvo para Grecia la consecuencia de que las artes y los géneros no nacían sino cuando el reloj de sol del espíritu permitía leer que había llegado su hora, y cada género tenía que desaparecer cuando los prototipos de su ser dejaban de erguirse en el horizonte. Esta periodicidad filosófica se ha perdido para los tiempos post-helénicos. Ahora los géneros se entrecruzan en intrincación insoluble, como signos del auténtico y del inauténtico buscar un fin que ya no está dado clara ni inequívocamente; su suma no da sino una totalidad histórica de la empiria, dentro de la cual es perfectamente posible buscar las condiciones empíricas (sociológicas) de la posibilidad genética de cada forma, y hasta acaso hallarlas, pero sin que el sentido histórico-filosófico de la periodicidad se pueda ya concentrar en géneros cuajados como simbólicos, y sin que se pueda tampoco descifrar e interpretar de las totalidades de los tiempos más de lo que se consigue hallar en los mismos géneros dados. Mas mientras que la inmanencia del sentido a la vida ha de hundirse insalvablemente al menor temblor de las referencialidades trascendentales, en cambio, la esencia lejana y ajena a la vida es capaz de coronarse de tal modo con su propia existencia que las mayores conmociones conseguirán apenas hacerla empalidecer, pero jamás disiparla. Por eso la

* Novela: alemán *Roman* (voz francesa recibida). (T.)

tragedia, pese a sus transformaciones, ha conseguido salvarse, intacta en su esencia, hasta nuestros días, mientras que la epopeya tuvo que desaparecer y ceder el terreno a una forma completamente nueva, la novela.

Sin duda que la completa transformación del concepto de la vida y de su relación con la esencia han cambiado también la tragedia. Una cosa es que la inmanencia del sentido a la vida desaparezca con catastrófica claridad, entregando a la esencia un mundo puro, no turbado por nada, y otra cosa el que aquella inmanencia sea expulsada gradualmente del cosmos como por un mágico proceso; en este caso la nostalgia y el ansia de su reaparición quedan sin satisfacer y no viven en una desesperación cierta, los hombres sospechan necesariamente la presencia de lo perdido en cada fenómeno, por desquiciado y confuso que sea, y esperan ante él tenazmente la palabra salvadora; y, por todo eso, la esencia no puede instalar su escenario trágico utilizando los talados troncos del árbol de la vida; no puede hacer más que despertar para una breve existencia de llama en el incendio de todos los restos muertos de una vida caducada, o volverse rudamente de espaldas a todo ese caos y huir a una abstracta esfera de pura esencialidad. Lo que impone la necesidad de la duplicidad estilística de la tragedia moderna, cuyos polos pueden indicarse con Shakespeare y Alfieri, es la relación de la esencia con una vida en sí misma extra-dramática. La tragedia griega se encontraba más allá del dilema abstracción-proximidad a la vida, porque para ella la plenitud no era una cuestión de proximidad de la vida, ni la transparencia de los diálogos significaba supresión de su inmediatez. Cualesquiera que hayan sido los azares históricos o las necesidades que originaron el coro, su sentido artístico ha consistido en dar a la esencia, más allá de toda vida, vida y plenitud. Por eso era capaz de suministrar un trasfondo que cumple estrictamente una función de cierre o redondeo, de compacidad, igual que lo hace la atmósfera marmórea entre las figuras de un relieve, pero sin por ello dejar de rebosar movi-

miento y de adaptarse a todas las oscilaciones aparentes de una acción que no ha nacido de esquemas abstractos, para apropiarse de ellas y, tras enriquecerlas con las suyas propias, poder devolvérselas al drama. El coro es capaz de hacer resonar con anchas palabras el sentido lírico de todo el drama, y puede unir en sí mismo, sin por ello descomponerse, la baja voz de la razón de la criatura, necesitada de refutación, con la alta superracionalidad del destino. El coro y el corifeo han nacido en la tragedia griega del mismo fundamento esencial, se son homogéneos y pueden, por ello mismo, satisfacer funciones completamente diferenciadas sin destruir la estructura; en el coro se puede acumular toda la lírica de la situación y del destino, para dejar a los actores las palabras que todo lo dicen y los gestos, que todo lo abarcan, de la nuda dialéctica trágica; y a pesar de ello no estarán nunca separados sino por suaves transiciones. Ni para el uno ni para los otros subsiste el peligro, ni siquiera como lejana posibilidad, de una proximidad a la vida que pueda destruir la forma dramática; por eso pueden expansionarse hasta adquirir una plenitud no esquemática, aunque sí predibujada a priori.

En el drama moderno la desaparición de la vida no es orgánica: lo máximo posible es desterrar la vida del drama. Pero ese destierro, consumado por los clasicistas, significa no sólo reconocimiento del ser, sino también del poder de la desterrada; ese reconocimiento está presente en cada palabra y en cada uno de los gestos que se exacerban en temerosa tensión para mantenerse a una pura lejanía de la vida; el poder de la vida es lo que dirige, invisible e irónicamente, el rigor desnudo y calculado de la estructura producida con abstracto apriorismo, y hace a ésta estrecha o confusa, sobredeterminada o abstracta. Esta otra tragedia consume la vida. Pone en escena sus héroes como hombres vivos, en medio de una masa meramente vital, y el claro destino tiene que llegar a arder transfigurando la confusión de una acción cargada con el peso de la vida, calcinar con su fuego todo lo

meramente humano para que la nula vida del hombre mero se derrumbe en nulidad; al mismo tiempo tiene que acrisolar los efectos de los héroes para hacer de ellos pasiones trágicas, y de aquéllos, héroes sin escoria. Con eso lo heroico se hace polémico y problemático: ser héroe no es ya la forma natural de existencia de la esfera de la esencia, sino un levantarse por encima de lo meramente humano, tanto de la masa cuanto de los propios instintos. El problema jerárquico de la vida y la esencia, que fue para el drama griego un apriori configurador y que, por lo tanto, no llegó nunca a cobrar, como objeto, figura, se introduce así en el proceso trágico mismo; desgarrar el drama en dos mitades del todo heterogéneas, sólo unidas por su recíproco negarse y excluirse, o sea, de un modo sólo polémico e intelectualista que perturba los fundamentos de este drama precisamente. La anchura del fundamento que así se impone y lo dilatado del camino que el héroe tiene que recorrer en su alma antes de encontrarse consigo mismo como héroe se opone a la esbeltez que la estructura dramática exige formalmente, y acercan la obra a las formas épicas, del mismo modo que el acento polémico del heroísmo (también en la tragedia abstracta) tiene como consecuencia necesaria un exceso de lírica puramente lírica.

Pero esta lírica tiene además otra fuente que nace también de la desplazada relación entre la esencia y la vida. Para los griegos, el hundimiento de la vida en cuanto portadora de sentido ha desplazado, sin duda, la proximidad y el parentesco entre los hombres, poniéndolos en otra atmósfera, pero no los ha destruido; a pesar de todo, cada figura presente en la tragedia griega se encuentra a la misma distancia del Conservador del todo, de la esencia, y, por lo tanto, está emparentada con cualquier otra por sus más profundas raíces; todas se entienden entre ellas, pues todas hablan el mismo lenguaje; todas confían unas en otras, aunque sea como enemigos mortales, pues todas aspiran del mismo modo al mismo centro, y se mueven a la misma altura de una existencia esen-

cial e internamente igual. Pero cuando, como ocurre en el drama moderno, la esencia no consigue revelarse ni afirmarse más que tras una competición jerárquica con la vida, cuando cada figura lleva consigo esa pugna como presupuesto de su existencia o como elemento motor de su existencia, entonces cada una de las *dramatis personarum* ha de estar ligada con hilo propio y exclusivo al destino que la engendra; cada una de ellas tiene que haber nacido de la soledad y precipitarse en insuperable soledad en medio de las demás solitarias, hacia el último, trágico estar sola; y toda palabra trágica tiene que resonar incomprensible, y ninguna acción trágica hallará una resonancia receptiva adecuada. Pero la soledad es un elemento paradójico-dramático: es la esencia propia de lo trágico, pues el alma nacida a sí misma en el destino puede tener hermanas estelares, pero no compañeras. Mas la forma de expresión dramática, el diálogo, presupone una elevada comunidad de esos solitarios, para poder ser de verdad polifona, dramática, realmente dialógica. El lenguaje del solitario absoluto es lírico, monológico; en el diálogo aparece demasiado intensamente el incógnito de su alma e inunda y grava la univocidad y la precisión del discurso y la réplica. Y esta soledad es más profunda que la de la forma trágica, la cual exigía relación con el destino (relación en la cual han vivido los héroes griegos): tiene que hacerse problema para sí misma, y ponerse en el lugar del problema trágico, tras haberlo profundizado y conturbado. Esa soledad no es sólo la embriaguez del alma aferrada por el destino y convertida en canto: es también la tortura de la criatura condenada a ser sola y que se consume en deseo de comunidad. Esta soledad emite nuevos problemas trágicos, el problema propio de la tragedia moderna: la confianza. El alma del héroe nuevo, envuelta en vida, pero cargada de esencia, no podrá nunca entender que no habite necesariamente la misma esencialidad bajo el mismo manto de vida; sabe de una igualdad de todos los que se han encontrado a sí mismos, y no puede concebir que ese saber

suyo no procede de este mundo y que la íntima certeza de ese saber no puede dar garantía de que sea constitutivo también de esta vida; sabe de la idea de su mismidad que, moviéndola, está viva en ella, y por eso ha de creer que la agitación humana de la vida que le rodea es una confusa broma carnavalesca tras de la cual, a la menor palabra de la esencia, caerán las máscaras y unos hermanos desconocidos se abrazarán. Lo sabe y lo busca, y se encuentra al final a sí misma, sola, en el destino. Y en su éxtasis del haberse encontrado se mezcla acusatoria y elegíacamente el lamento por el camino que le ha conducido hasta allí: la decepción de la vida, que ni siquiera ha sido una caricatura de lo que su sabiduría del destino proclamó con tan visionaria claridad, y la creencia en lo cual le dio la fuerza necesaria para recorrer sola el camino por la oscuridad. Esta soledad no es sólo dramática, sino también psicológica, pues no es sólo la aprioridad de todas las *dramatis personarum*, sino también y al mismo tiempo la vivencia del hombre en heroización; y si la psicología no ha de quedar en el drama como materia prima sin elaborar, entonces no podrá manifestarse sino como lírica del alma.

La épica grande configura la totalidad extensiva de la vida, y el drama la totalidad intensiva de la esencialidad. Por eso, cuando el ser ha perdido la totalidad que se redondea espontáneamente y que es sensiblemente presente, el drama puede hallar un mundo que lo contenga y lo cierre todo en sí mismo, aunque sea quizás un mundo problemático. Esto es imposible para la épica grande. Para ella es en cada caso principio último el modo de darse el mundo: la épica es empírica en su fundamento trascendental decisivo y que todo lo determina; puede a veces acelerar la vida, llevar hasta un final utópico inmanente lo escondido o mutilado, pero jamás podrá superar por la forma la amplitud y la profundidad, el redondeo y la materialización, la riqueza y el orden de la vida históricamente dada. Todo intento de épica verdaderamente utópica tiene que fracasar, porque tendrá que rebasar subjetiva u objetivamente

la empiria y trascenderse así en lírica o dramática. Y esa transcendencia no puede ser nunca fecunda para la épica. Tal vez hayan habido épocas —pues leyendas sueltas conservan fragmentos de esos mundos perdidos— en las cuales lo que hoy sólo se puede alcanzar utópicamente estaba presente en visibilidad visionaria, y los épicos de esas edades no habrían tenido que abandonar la empiria para representar la realidad trascendente como la única existencia; habrían podido, incluso, ser meros narradores de acaecimientos, del mismo modo que los creadores de los protoseres alados asirios se consideraron, sin duda, y con razón, naturalistas. Pero ya para Homero lo trascendente está indisolublemente entretelado con la existencia terrena, y su inimitabilidad se basa precisamente en la consecución total de ese hacerse inmanente.

Esta vinculación indeseable con la existencia y el ser-así de la realidad, frontera decisiva entre la épica y el drama, es una consecuencia necesaria del objeto de la época, la vida. Mientras que el concepto de la esencia, ya por su mera posición, conduce a la transcendencia, aunque cristaliza allí en un nuevo ser superior y expresa así por su forma un ser-debido que se mantiene independiente, en su realidad protegida por las formas, de los acaecimientos materiales de lo meramente existente, en cambio el concepto de la vida excluye esa objetividad de la transcendencia captada y cuajada. Los mundos de la esencia se tienden sobre la existencia por la fuerza de las formas, y su modo y sus contenidos se condicionan sólo por las posibilidades internas de esa fuerza. Los mundos de la vida se mantienen tenazmente, las formas se limitan a tomarlos y configurarlos, a llevarlos a su innato sentido. Y las formas, que aquí sólo pueden desempeñar la función de Sócrates en el nacimiento de las ideas, no podrán nunca dar por sí mismas vida a cosa que no esté ya dispuesta en ella. El carácter producto del drama —otro modo de expresar la misma situación— es el yo inteligible del hombre, mientras que el de la épica es el yo empírico. El deber-ser, en cuya desesperada intensidad

se refugia la esencia libre y enrarecida en la tierra, se puede objetivar en el yo inteligible como psicología normativa del héroe, mientras que en el yo empírico sigue siendo un deber-ser. Su fuerza es puramente psicológica, de la misma especie que la de los demás elementos del alma; su posición de fines es empírica, de la misma especie que la de las demás aspiraciones posibles dadas por el hombre o por su entorno; sus contenidos son históricos, de la misma especie que los demás producidos por el curso de los tiempos, y es imposible arrancarlos del suelo en el que han crecido: pueden ajarse, pero no despertar para una nueva existencia etérea. El deber-ser mata la vida, y el héroe dramático se ciñe la cintura con los atributos simbólicos de la apariencia sensible de la vida precisamente para poder realizar materialmente la ceremonia simbólica de la muerte como materialización de la transcendencia existente; en cambio, los hombres de la épica tienen que vivir, porque si no destruyen o mutilan el elemento que los soporta, los rodea y los llena. (El deber-ser mata la vida, y todo concepto expresa un deber-ser del objeto: por eso el pensamiento no puede nunca llevar a una verdadera definición de la vida, y acaso también por eso la filosofía del arte es mucho más adecuada para la tragedia que para la épica.) El deber-ser mata la vida y un héroe de la epopeya que se haya construido a base de un ser-debido no será nunca más que una sombra del hombre vivo de la realidad histórica; su sombra, nunca su prototipo; y el mundo que le esté dado como vivencia y aventura no será nunca más que tibio vaciado de lo real, jamás su núcleo y esencia. La estilización utópica de la épica no puede sino crear distancias, pero incluso esas mismas distancias lo son entre empiria y empiria, y las distancias mismas son su luto y su altura, transforman sólo el tono en retórico, y aunque pueden aportar los más hermosos frutos de una lírica elegíaca, no puede nunca ocurrir que de la mera posición de distancia despierte a vida viva y llegue a autónoma realidad un contenido que rebase el ser. Ya apunte esa dis-

tancia hacia adelante o hacia atrás, ya indique un ascenso o un descenso respecto de la vida, nunca es producción de realidad nueva, sino sólo reflejo subjetivo de la que ya existe. Los héroes de Virgilio viven una fría y medida existencia de sombras, alimentados por la sangre de un hermoso fervor sacrificado para evocar lo que se fue para siempre; y la monumentalidad de Zola no es más que la monótona conmoción producida por la compleja, aunque dominable, ramificación de un sistema de categorías sociológicas que se presenta con la desmesurada pretensión de comprender del todo la vida de su presente.

Hay una épica grande, pero el drama no necesita nunca ese atributo y hasta tiene siempre que defenderse de él. Pues el redondo mundo del drama, ya por sí mismo lleno de sustancia y hecho de sustancialidad, no conoce el contraste entre la totalidad y el corte, ni contraposición de caso y síntoma: para el drama, existir significa ser cosmos, captación de la esencia, posesión de su totalidad. Pero con el concepto de la vida no queda sin más puesta también la necesidad de su totalidad; la vida contiene tanto la independencia relativa de cada ser vivo autónomo respecto de toda vinculación que lo rebase cuanto la también relativa inevitabilidad e imprescindibilidad de esas vinculaciones. Por eso puede haber formas épicas cuyo objeto no sea la totalidad de la vida, sino un fragmento de ella, una parte de la existencia que sea en sí capaz de vida. Pero por eso también el concepto de totalidad no es para la épica un concepto nacido de las formas mismas que la producen, un concepto trascendental, como lo es en el drama, sino un concepto empírico-metafísico que une indisolublemente en sí transcendencia e inmanencia. Pues sujeto y objeto no coinciden en la épica, como coinciden en el drama, en el cual la subjetividad configuradora —vista según su perspectiva— es sólo un concepto límite, una especie de consciencia en general, sino que en la épica sujeto y objeto se presentan clara y distintivamente en la obra misma, y separados el uno del

otro; y como de la empiricidad del objeto, impuesta por las formas, se sigue un sujeto empírico configurador, este sujeto no puede ser nunca fundamento y garantía de la totalidad del mundo explicitado. La totalidad no puede resultar con verdadera evidencia sino de la materialidad de contenido del objeto: es meta subjetiva, trascendente, revelación y gracia. El sujeto de la épica es siempre el hombre empírico de la vida; pero su soberbia creadora, que domina la vida, se transforma, en la épica grande, en humildad, en contemplación, en silencioso asombro ante el sentido de claro brillo que tan inesperada y obviamente se le hace visible en la vida misma a él, al sencillo hombre de la existencia común.

El sujeto de las formas épicas menores se enfrenta con su objeto de un modo dominador y autocrático. Aunque el narrador —y no se trata de dar aquí, ni siquiera alusivamente, un sistema de las formas épicas— contemple con fría y superior actitud de cronista el curioso imperio del azar que revuelve los destinos de los hombres de un modo para ellos absurdo y destructor, descubriendo, en cambio, deliciosamente para nosotros tantos abismos; aunque conmovido eleve a realidad única algún pequeño rincón del mundo, jardín ordenado y floreciente, rodeado por los desiertos ilimitados y caóticos de la vida; aunque, conmovido y dominado a la vez, cuaje en destino objetivado y de fuerte configuración la extraña y profunda vivencia del mundo por un hombre; pese a todo, siempre es su subjetividad la que arranca un fragmento de la desmedida infinitud del acaecer del mundo, le presta vida independiente y posibilita sólo como percepción y pensamiento de las figuras, sólo como involuntario ulterior entrelazarse de cadenas causales rotas, sólo como reflejo de una realidad en sí en el mundo de la obra, el todo del que se tomó aquel fragmento. Por eso el redondeo de esas formas épicas es subjetivo: el poeta pone un trozo de vida en un entorno que lo destaca, lo subraya y lo distingue del todo de la vida; y la elección y la delimitación presentan en la obra misma el sello de su

origen en la voluntad y el saber del sujeto: son de naturaleza más o menos lírica. La relatividad de la independencia y de la omnivinculación de los seres vivos, así como la de sus uniones orgánicamente independientes, se puede superar y convertir en forma si la posición consciente del sujeto productor de la obra lleva a evidencia en la existencia aislada del determinado fragmento de vida un sentido que irradie inmanentemente. La acción, el sujeto, que domina la figura y sus límites, esa soberanía en la producción dominadora del objeto, es la lírica de las formas épicas sin totalidad. Esta lírica es aquí la última unidad épica; no es la exultancia de un yo solitario en la contemplación sin objetos de su yo, ni una disolución del objeto en sensaciones y temples de ánimo, sino que, dando normas y creando formas, sostiene la existencia de todo lo configurado. Pero con la importancia y el peso del fragmento de vida que tome va forzosamente aumentando la irruptora fuerza inmediata de esa lírica; el equilibrio de la obra es equilibrio del objeto y del sujeto que lo pone, lo destaca y lo alza. En la forma de la curiosidad aislada, de la cuestionabilidad de la vida, en la narración corta, esa lírica tiene que esconderse aún completamente tras las duras líneas del acaecer aisladamente tallado: la lírica es aquí todavía mera elección; la manifiesta arbitrariedad del azar, felicitario o destructor, pero siempre de proceso sin fundamento, no puede contrapesarse sino por medio de su captación meramente objetiva, clara, sin comentarios.

La narración corta o cuento es la forma más puramente artística: ella expresa el sentido último de toda configuración artística como tempie, como contenido material de la actividad configuradora, aunque precisamente por eso lo exprese de un modo abstracto. Al contemplarse la falta de sentido en su desnudez, sin velos que la suavicen, el poder cristalizador que tiene esa mirada sin miedo ni esperanza presta al sinsentido la consagración de la forma. El sinsentido se hace forma como tal sinsentido; afirmado por la forma, se ha hecho eter-

no, alzado y salvado. Hay un salto entre el cuento y las formas lírico-épicas. En cuanto que lo que la forma eleva a sentido tiene también sentido por su contenido, aunque sea sólo relativamente, el sujeto enmudecido tiene que esforzarse por conseguir palabras que le construyan un puente tendido desde el sentido relativo del acaecer configurado hasta lo absoluto. En el idilio esta lógica se funde aún casi completamente con los contornos de los hombres y de las cosas; pues ella es la que presta a esos contornos lo blando y lo aéreo de su pacificado aislamiento, la feliz separación de las tormentas que se desencadenan fuera. Sólo cuando el idilio trasciende en epopeya, como en los «grandes idilios» de Goethe y de Hebbel, sólo cuando el todo de la vida, aunque sea atenuado por la gran lejanía y por ella dominado, penetra con todos sus peligros en los acaecimientos mismos, ha de sonar también la voz del poeta y su mano tiene que sentar las distancias salvadoras, para que la felicidad victoriosa de sus héroes no sea el indigno contento de aquellos que retroceden corbardemente, asustados por la mucha cercanía de la miseria no superada, sino sólo apartada para ellos, y para que los peligros y la conmoción de la totalidad de la vida, causa de aquéllos, no se conviertan en pálidos esquemas, capaces de degradar el júbilo de la salvación a la condición de farsa nula. Y esta lírica crece hasta ser clara, torrencial, ancha dicción de todo cuanto el acaecer, en su coseidad épicamente objetivada, se hace portador y símbolo de un sentimiento inmenso; cuando el héroe es un alma y su nostalgia es la acción (una vez, hablando de Ch. L. Philippe, llamé *chante-fable* a esta forma); cuando el objeto, el acaecer configurado, queda, y necesariamente, en cosa aislada, pero al mismo tiempo se deposita en la vivencia que recoge e irradia ese acaecer el sentido último de la vida entera, el poder del poeta, dador de sentido y constrictor de la vida. Mas también ese poder es lírico: es la personalidad del poeta la que con consciente autoridad, dominando el acaecer como instrumento, hace resonar su propia interpretación del sentido del mundo,

en vez de atender a los acaecimientos como a pastores de la secreta palabra del sentido; lo que recibe forma no es la totalidad de la vida, sino la relación, la posición aprobadora o condenadora del poeta respecto de aquella totalidad de la vida: es el poeta como sujeto empírico, en toda su grandeza, pero también con toda su limitación natural, el que ocupa aquí la escena de las formas.

Tampoco la aniquilación del objeto por el sujeto convertido en dominador absoluto del ser consigue dar de sí una totalidad de la vida, la cual, por su concepto mismo, es una totalidad extensiva: por mucho que esa destrucción se alce sobre sus objetos, siempre son objetos sueltos los que de ese modo conquista como posesión soberana, y esa suma no dará jamás una totalidad real. Pues incluso este sujeto sublime y humorístico sigue siendo un sujeto empírico, y su actividad configuradora sigue siendo una toma de posición respecto de sus objetos, los cuales le son a pesar de todo esencialmente análogos; y el círculo que el sujeto traza en torno de lo que él separa del resto declarándolo mundo, aislado y completo, no es más que la frontera del sujeto mismo, no la de un cosmos que de un modo u otro fuera perfecto en sí. El alma del humorista tiene sed de una sustancialidad más auténtica que la que la vida le puede ofrecer; por eso destruye todas las formas y todos los límites de la frágil totalidad de la vida, con objeto de llegar a la única verdadera fuente de ésta, al yo puro que domina el mundo. Pero, con el colapso del mundo objetivo, también el sujeto se convierte en fragmento; sólo el yo ha quedado en el ser, pero también su existencia cristaliza en la insustancia del vertedero que él mismo ha producido. Esa subjetividad quería darle forma a todo, y precisamente por eso no ha podido sino reflejar un fragmento.

Esa es la paradoja de la subjetividad de la épica grande, su «prescinde para tener»: toda subjetividad creadora se hace lírica, y sólo la subjetividad meramente receptiva, la que se transforma humildemente en mero órgano receptivo del mundo,

consigue la gracia, la participación en la revelación del todo. Ese es el salto que separa la *Vita nuova* de la *Divina commedia*, el *Werther* de *Wilhelm Meister*; es el salto dado por Cervantes, el cual, callando él mismo, ha permitido que se oyera el universal humor del *Quijote*, mientras que las espléndidas y sonoras voces de Sterne o de Jean Paul no ofrecen más que reflejos subjetivos de un fragmento del mundo meramente subjetivo y, por lo tanto, limitado, estrecho y arbitrario. No es éste un juicio de valor, sino un apriori determinante del género: el todo de la vida no permite descubrir en él ningún punto medio trascendental, y no tolera que una de sus células se arroge el dominio suyo. Sólo si el sujeto, muy lejos de toda vida y de la empiria necesariamente puesta con ella, impera en las puras cimas de la esencialidad, sólo si el sujeto no es más que el lugar de la síntesis trascendental, puede de nuevo contener en su estructura todas las condiciones de la totalidad, y transformar sus límites en fronteras del mundo. Pero un sujeto así no se puede dar en la épica: la épica es vida, immanencia, empiria, y el *Paraíso* de Dante está más esencialmente emparentado con la vida que la rebosante riqueza de Shakespeare.

La fuerza sintética de la esfera esencial se adensa o poetiza en la totalidad constructiva del problema dramático: lo que el problema pone como necesario —sea alma, sea dato— cobra existencia por su relación con el centro; la dialéctica immanente de esta unidad presta a cada fenómeno singular el ser que le compete según la lejanía a que esté del centro y según el peso que tenga para el problema. Éste es aquí inexpressable, por ser la idea concreta del todo, porque sólo la polifonía de todas las voces es capaz de alzar la riqueza de contenido escondida en él. Pero para la vida el problema es una abstracción; la relación de una figura con un problema no puede absorber nunca toda la plenitud vital de éste, y todo acaecer de la esfera de la vida no puede comportarse respecto del problema sino alegóricamente. Es verdad que el alto arte

de Goethe consigue acordarlo y pesarlo todo según el problema central en las *Afinidades electivas*, a las que con razón Hebbel llamara «obra dramática»; pero ni siquiera las almas previamente orientadas por los estrechos canales del problema pueden desplegar su vitalidad hasta tener existencia real; y ni siquiera una acción como ésta, rigurosamente cortada de antemano según el patrón que arroja el problema, consigue redondearse en totalidad; hasta para llenar la delicada y estrecha mansión de ese pequeño mundo se ve obligado el poeta a introducir en él elementos extraños, y aunque eso hubiera sido conseguido a lo largo de toda la obra con la perfección que tienen algunos momentos de extremo tacto en el arreglo y la disposición, el conjunto no habría dado, de todos modos, ninguna totalidad. Y la «dramática» concentración del *Cantar de los nibelungos* no es más que un hermoso error *pro domo* de Hebbel, el desesperado esfuerzo de un gran poeta que intenta salvar la unidad épica de una materia realmente épica, la cual se descompone en un mundo transformado. La figura sobrehumana de Brunhilda se ha degradado ya a mezcla de mujer y valquiria, humillando al débil pretendiente Gunther hasta ponerle en insostenible problematización; y del matador de dragones, Sigfrido, no se han salvado, incorporándose a la figura del caballero, más que unos pocos motivos legendarios sueltos. La salvación, desde luego, es aquí el problema de la lealtad y la venganza, y el problema de Hagen y Kriemhild. Pero todo queda en un desesperado intento meramente artístico: el de restablecer con los medios de la composición, con organización y estructura, una unidad que ya no estaba dada por crecimiento orgánico. Desesperado intento y heroico fracaso. Pues sin duda se puede producir así una unidad, pero jamás una totalidad real. [En la acción de la *Iliada* —que no tiene ni comienzo ni final— un cosmos compacto florece a una vida que todo lo abarca; la unidad claramente compuesta del *Cantar de los nibelungos* esconde, tras su artística fachada, vida y putrefacción, palacios y ruinas.]

3

Epopeya y novela, las dos objetivaciones de la épica grande, no se distinguen por el espíritu configurador, sino por los datos histórico-filosóficos que encuentran ante sí para darles formas. La novela es la epopeya de una época para la cual no está ya sensiblemente dada la totalidad extensiva de la vida, una época para la cual la inmanencia del sentido a la vida se ha hecho problema pero que, sin embargo, conserva el espíritu que busca totalidad, el temple de totalidad. Sería superficial y meramente artístico el ir a buscar en el verso y la prosa los criterios únicos y decisivos para la determinación de los géneros. Ni para la épica ni para la tragedia es el verso un constituyente último, aunque sí un síntoma profundo, el reactivo que más propia y auténticamente manifiesta su esencia propia. El verso trágico es duro y afilado, aísla y produce distancia. Reviste a los héroes con toda la profundidad de su solitud formalmente innata, y no permite que surjan entre ellos más relaciones que las de la lucha y el exterminio; en su lírica pueden resonar la desesperación y la embriaguez del camino y del término, puede brillar la inmensidad del abismo por encima del cual flota esa esencialidad, pero nunca irrumpirá —como a veces lo permite la prosa— una comprensión meramente anímica y humana entre los personajes, nunca la desesperación será elegía ni la embriaguez nostalgia de las propias alturas, y nunca puede el alma

intentar medir sus abismos con psicologista vanidad, ni admirarse complacida en el espejo de su profundidad propia. El verso dramático —así más o menos lo ha escrito Schiller a Goethe— desenmascara toda trivialidad de la invención trágica, posee un filo y un peso específicos ante los cuales no consigue sostenerse nada que sea meramente vivo, que es lo mismo que dramáticamente trivial: el temple y el espíritu triviales se descoyuntan inevitablemente en la tensión de pesos entre la lengua y el contenido. También el verso épico crea distancias, pero distancias en la esfera de la vida significan animación felicitaria y ligereza, relajación de las ataduras que rodean indignamente a las cosas y a los hombres, el alzarse de aquella sorda opresión que afecta a la vida en cuanto tal y sólo se dispersa en afortunados momentos sueltos; la distanciación del verso épico tiende precisamente a que esos instantes se conviertan en nivel de la vida. La acción del verso es, pues, aquí contrapuesta a la anterior, precisamente porque sus consecuencias inmediatas son las mismas, a saber, extirpación de la trivialidad y acercamiento a la esencia propia. Pues para la esfera de la vida, para la épica, lo trivial es el peso, así como para la tragedia lo era la ligereza. La garantía objetiva de que el completo alejamiento de todo lo vivo no sea un vacío abstraer de la vida, sino un pasar de la esencia a existencia, no puede darse sino en la consistencia que consigan esas formaciones lejanas de la vida: sólo si su ser, más allá de toda comparación con la vida, se ha hecho más lleno, redondo y grave de lo que pueda desecharlo cualquier nostalgia de plenitud, sólo entonces aparecerá la tangible evidencia de que se ha conseguido la estilización trágica; y toda ligereza o palidez —ajenas, desde luego, al banáusico concepto de «falta de vida»— mostrará que no se daba el temple trágico normativo y revelará, pese a toda la finura psicológica y a todo el cuidado lírico de las invenciones sueltas, la trivialidad de la obra.

Mas para la vida el peso significa ausencia del sentido

presente, prisión irrompible en concatenaciones causales carentes de sentido, anquilosamiento en estéril proximidad de la tierra y lejanía del cielo, necesidad de seguir atados sin poder liberarse de las cadenas de la mera y brutal materialidad, lo cual es la constante meta de superación de las mejores fuerzas inmanentes de la vida; si todo eso se expresa con el concepto valorativo de la forma, hay que decir: trivialidad. La bienaventurada totalidad existente de la vida está subordinada al verso épico según armonía preestablecida: ya el proceso pre-poético de un mitológico abarcar toda la vida ha purificado al ser de todo peso trivial, y en los versos de Homero se abren simplemente los capullos de esa primavera, ya antes preparados para florecer. Pero el verso no puede producir más que un ligero impulso para que todo salte, y sólo pone la corona de la libertad a lo que ya está libre de toda cadena. Si la acción del poeta consiste en excavar el soterrado sentido, si sus héroes no pueden romper su cárcel ni conquistar su soñada patria de la ansiada libertad sin peso terreno más que a lo largo de dilatadas luchas, o sólo pueden buscarla en esforzadas odiseas, el poder del verso no basta para transformar esa distancia en camino transitable, con sólo disimular el abismo con una alfombra de flores. Pues la ligereza de la épica grande no es más que la concreta utopía inmanente de la hora histórica, y la lejanía configuradora que el verso presta a todo lo que sostiene tiene por fuerza que arrebatar a la épica en ese caso su grandiosa ausencia de sujeto y su totalidad, transformándola en idilio o en juego lírico. Pues la ligereza de la épica grande no es valor y poder creador de realidad más que por su real rotura de las cadenas que la atarían al suelo. El olvido de la esclavitud en hermosos juegos de una fantasía libre, o en la resuelta huida a islas bienaventuradas que es imposible encontrar en los mapas del mundo de la trivial vinculación, no puede jamás conducir a la épica grande. En tiempos a los que no se da ya esa ligereza, el verso desaparece de la épica grande o se transforma gradual

e involuntariamente en verso lírico. Sólo la prosa puede entonces abarcar con intensidad igual el sufrimiento y el laurel, la lucha y la coronación, el camino y la consagración; sólo su libre flexibilidad y su vínculo sin ritmos encuentran con igual fuerza las cadenas y la libertad, la gravedad dada y la ligereza conquistada del mundo que ahora ya irradia inmanentemente con el sentido descubierto. No es casual que la descomposición de la realidad cantada creciera con la prosa de Cervantes para volver a ser la ligereza, de dolor cargada, de la épica grande, mientras que la alegre danza de Ariosto queda en juego, en lírica; no es casual que el épico Goethe fundiera sus idilios en versos y eligiera la prosa para la totalidad del *Meister*. En el mundo de la distancia todo verso épico se hace lírica —los versos de *Don Juan* y los del *Onegin* se reúnen con los grandes humoristas—, pues en el verso se revela todo lo oculto, y la distancia que el reflexivo paso de la prosa supera sabiamente, mediante el sentido que se aproxima poco a poco, aparece desnuda, reconciliada, pisoteada o como sueño olvidado, en el rápido vuelo de los versos.

Los versos de Dante son más líricos que los de Homero, pero no son líricos: adensan y concentran el todo de la balada para que sea epopeya. La inmanencia del sentido de la vida está presente para el mundo de Dante, pero en el más allá: es la consumada inmanencia de lo trascendente. La distancia en el sólido mundo de la vida ha culminado en insuperabilidad; pero más allá de ese mundo encuentra cada errado la patria que le espera desde toda la eternidad; toda voz de las que aquí se apagan, solitarias, es esperada allí por el canto coral que acoge su vibrar, lo lleva a armonía y se hace armonía por él. El mundo de las distancias se extiende ampliamente, caóticamente apelotonado, por debajo de la radiante rosa celeste del sentido que se ha hecho ya sensible y es en todo momento visible y descubierto. Todo habitante de la patria del más allá procede de aquel mundo, cada cual está ligado a él por la irrompible fuerza del destino. Pero ninguno

lo reconoce y lo domina en su fragilidad y gravedad hasta que termina y cobra por fin sentido su camino; cada figura canta su destino aislado, el aislado acaecer en que se reveló lo que le estaba destinado: una balada. Y así como la totalidad de la estructura del mundo es para todo destino individual el apriori trascendente, que da sentido y que lo abarca todo en su predeterminación, así también la creciente comprensión del edificio, de su estructura y de su belleza —la gran vivencia del perdido errabundo Dante—, lo recubre todo con la unidad de su sentido ya revelado: el conocimiento de Dante trasforma lo singular en sillar del todo, y las baladas se convierten en cantos de una epopeya. Pero sólo en el más allá se ha hecho visible, sin distancias e inmanente, el sentido de este mundo. En este mismo, la totalidad es frágil o ansiada, y los versos de Wolfram o de Gottfried no son más que adorno lírico de sus novelas, y el aire de balada del *Cantar de los nibelungos* se puede apenas disimular mediante la composición, pero no redondear hasta ser una totalidad que abarque el mundo.

La epopeya configura una totalidad vital por sí misma conclusa; la novela intenta descubrir y construir configuradoramente la oculta totalidad de la vida. La estructura dada del objeto indica el temple de la dación de forma. Pues la búsqueda no es más que la expresión, dicho desde el sujeto, de que tanto el objetivo todo de la vida cuanto sus relaciones con los sujetos carecen totalmente de armonía evidente. Todas las fracturas y todos los abismos que lleva en sí la situación histórica pueden introducirse en la configuración, y no se deben esconder con los medios de la composición. De este modo se objetiva como psicología del héroe de la novela el temple básico que determina la forma en este género: los personajes novelescos son seres que buscan. El simple hecho de la búsqueda indica que ni las metas ni los caminos se pueden dar de modo inmediato, o que su ser dado psicológico, inmediato e inmovible, no es un conocimiento evidente

de conexiones verdaderas o de necesidades éticas, sino sólo un hecho psíquico al que no tiene por qué corresponder nada en el mundo de los objetos ni en el mundo de las normas. Dicho de otro modo: podría ser perfectamente crimen o locura; y las fronteras que separan el crimen de la aceptación del heroísmo, o la locura de la sabiduría que domina la vida, son límites difusos, meramente psíquicos, aun en el caso de que la meta alcanzada se distinga de la realidad común con la terrible claridad del error evidente y sin esperanzas. La epopeya y la tragedia no conocen crimen ni locura en este sentido. Lo que el uso ordinario de los conceptos llama crimen no existe para ellas, o bien no es sino el punto sensorialmente irradiante, simbólicamente enlazado, en el que se hace visible la relación del alma con su destino, con el vehículo de su impulso metafísico hacia la patria. La epopeya es mundo puramente infantil en el cual la violación de las firmes normas recibidas acarrea necesariamente venganza, la cual, hasta el infinito, tiene a su vez que ser vengada; o bien es teodicea completa, por la cual crimen y castigo descansan, como pesos iguales y homogéneos, en la balanza del juicio final. Y en la tragedia el crimen es una nada o un símbolo; un mero elemento de la acción, exigido y determinado por leyes técnicas; o bien rotura de las formas esenciales y cismundanas, puerta por la cual el alma entra a sí misma. La epopeya no conoce siquiera la locura, salvo como lenguaje universal incomprensible de un supramundo que sólo a través de él se percibe; y para la aproblemática tragedia la locura puede ser expresión simbólica del final, con el mismo valor que la muerte corpórea o que el vivo estar muerta del alma quemada en el esencial fuego de la mismidad. Pues crimen y locura son objetivación de la trascendental falta de patria, de la falta de patria de una acción en el orden humano de las conexiones sociales, y de la falta de patria de un alma en el orden normativo del sistema supra-personal de valores. Toda forma es disolución de una disonancia básica

de la existencia, un mundo en el cual el contrasentido queda situado en su oportuno lugar, como portador y como condición necesaria del sentido. Por eso, cuando en una forma hay que recoger la culminación del contrasentido, el vacío final de profundas y auténticas aspiraciones humanas o la posibilidad de una última humana nulidad para ponerla como hecho básico, y cuando hay que explicar y analizar el contrasentido en sí, y reconocerlo, por lo tanto, como ser, como existencia ineliminable, algunas corrientes pueden entonces sin duda desembocar, en esa forma, en el mar del cumplimiento, pero la desaparición de las metas manifiestas, la decisiva desorientación de la entera vida tiene, de todos modos, que ponerse, como apriori constitutivo, en la base de todas las figuras y de todos los acaeceres.

Cuando no hay ninguna meta inmediatamente dada, las formaciones que el alma encuentra, en su hominización, como escenario y sustrato de su actividad entre los hombres, pierden su evidente arraigo en necesidades suprapersonales, normativas; en este caso son ya meramente cosa que es, tal vez poderosa, o acaso podrida, pero ni presentan la consagración de lo absoluto ni son tampoco recipientes de naturaleza que puedan contener la rebosante interioridad del alma. Constituyen el mundo de la convención, un mundo cuya omnipotencia sólo carece de una cosa, pero esa cosa es lo más interno del alma; un mundo presente en todas partes con inabarcable multiplicidad; un mundo cuya rigurosa ley, tanto en el devenir cuanto en el ser, se hace evidente al sujeto conocedor con necesidad, pero que, pese a todas esas leyes, no se ofrece como sentido al sujeto que busca fines, ni como materia, en sensible inmediatez, para el sujeto activo. Es una segunda naturaleza y, como la primera, sólo determinable como quintaesencia de necesidades reconocidas, pero ajenas al sentido y, por lo tanto, inaferrable e incognoscible en su sustancia real. Sólo la sustancia tiene existencia para la poesía, y sólo sustancias que se sean homogéneas en lo más íntimo pueden

entrar en la pugnaz unión de las relaciones compositivas entre sí. La lírica puede ignorar el hacerse fenómeno de la primera naturaleza, y producir con la fuerza constitutiva de ese ignorar una proteica mitología de la subjetividad sustancial: para ella lo único que existe es el gran instante, y en éste se ha hecho eterna la unidad significativa de la naturaleza y el alma, o su separación también dotada de sentido, la necesaria y aceptada soledad del alma. Arrancada al durar que fluye sin criterio, separada de la multiplicidad de las cosas, turbamente condicionada, la más pura interioridad del alma cuaja en sustancia en el instante lírico, y la naturaleza, ajena e incognoscible, impulsada desde dentro, se concentra en símbolo radiante. Pero esta relación entre el alma y la naturaleza no se puede anudar más que en los momentos líricos. De no ser en ellos, la naturaleza, a causa de su lejanía del sentido, se transforma en una especie de trastero de significativos símbolos para la poesía, y parece rígida en su hechizada movilidad, y sólo la palabra mágica de la lírica la puede calmar poniéndola en un reposo que se mueva con sentido. Esos instantes no son constitutivos sino de la lírica, y sólo para ella determinan la forma; sólo en la lírica ese destello repentino de la sustancia se convierte en repentina legibilidad de arcaicos alfabetos perdidos; sólo en la lírica el sujeto portador de esa vivencia llega a ser portador exclusivo del sentido, única realidad verdadera. El drama se desarrolla en una esfera que yace más allá de aquella realidad, y para las formas épicas la vivencia subjetiva se queda en el sujeto, se hace temple, estado de ánimo. Y la naturaleza —despojada de su vida propia ajena al sentido, así como de su simbolismo repleto de él— se convierte en trasfondo, telón, voz de acompañamiento; ha perdido su independencia y es ya sólo la proyección, captable con los sentidos, de lo esencial, de la interioridad.

La segunda naturaleza de las formaciones humanas no tiene sustancialidad lírica; sus formas son demasiado rígidas para poder adaptarse al instante creador de símbolos; el de-

pósito de contenido de sus leyes es demasiado determinado para poder abandonar nunca los elementos que en la lírica han de pasar a ser ocasiones o pretextos ensayísticos; esos elementos viven tan exclusivamente por gracia de las leyes, carecen tan completamente de valencia existencial sensible independiente de aquellas leyes, que se descompondrían en una nada al faltar éstas. Esta naturaleza no es, como la primera, muda, manifiesta y ajena al sentido: es un complejo significativo cristalizado, extrañado, que ya no despierta la interioridad; es un calvario de interioridades agusanadas, que por eso mismo no se podrían despertar —de ser ello posible— sino mediante el acto metafísico de resurrección de lo anímico que las creó o las mantuvo en su existencia anterior o debida, y jamás serán vivificables por otra interioridad. Ese mundo está demasiado emparentado con aquello a lo cual aspira el alma para que ésta pueda manejarlo como mera materia prima de estados de ánimo, y al mismo tiempo, le es demasiado ajeno para poder ser su expresión adecuada. La extrañeza respecto de la naturaleza, respecto de la naturaleza primera, el moderno sentimiento sentimental de la naturaleza, es sólo proyección de la vivencia de que el auto-producido entorno de los hombres no es ya casa paterna, sino cárcel. Mientras las formaciones que el hombre constituye para el hombre le son verdaderamente adecuadas, son su patria necesaria y natal, no puede en él surgir nostalgia alguna que ponga y viva la naturaleza como objeto de la búsqueda y el hallazgo. La primera naturaleza, la naturaleza como sistema de leyes para el conocimiento puro y la naturaleza como consoladora para el sentimiento puro, no es más que la objetivación histórico-filosófica de la alienación o extrañación entre el hombre y sus formaciones. Cuando lo anímico de las formaciones no se puede ya convertir directamente en alma, cuando las formaciones mismas no aparecen ya como acumulación y depósito de interioridades que en cualquier momento se pueden retrasformar en alma, tienen

que conseguir una fuerza que domine a los hombres ciega; arbitraria y universalmente, si es que han de seguir subsistiendo. Y los hombres llaman leyes al reconocimiento de la fuerza que los esclaviza, y la desesperada omnipotencia y la universalidad de su dominio se transforma para el conocimiento en el concepto de la ley, y se sublima en la sublimadora logicidad de una necesidad ajena al hombre, eterna e inmutable. La naturaleza de las leyes y la naturaleza de los estados de ánimo nacen del mismo lugar del alma: presuponen la imposibilidad de una sustancia conseguida y con sentido, la imposibilidad de que el sujeto constitutivo encuentre un adecuado objeto constitutivo. El sujeto, único real, disuelve, en la vivencia de la naturaleza, el entero mundo externo en estados de ánimo, y se convierte él mismo en un estado así causa de la indefectible equiparación esencial del sujeto contemplativo con su objeto; y la pura voluntad de conocer un mundo depurado de querer y deseos transforma al sujeto en una quintaesencia asubjetiva, construida y constructiva de funciones cognoscitivas. Así tiene que ocurrir. Pues el sujeto no es constitutivo más que cuando obra por dentro; sólo lo es el sujeto ético; sólo escapa a la necesidad de sucumbir a la ley y al estado de ánimo cuando el escenario de sus actos, el objeto normativo de su acción, se han configurado con la estofa de la ética pura, cuando derecho y costumbre se identifican con moralidad, cuando ya no es necesario introducir en las formaciones, para poder llegar con ellas a la acción, más elemento anímico que el que se puede desprender de ellas actuando. El alma de un tal mundo no busca conocer leyes, pues el alma misma es ley para el hombre, y en cada materia de su actuación verá el hombre el mismo rostro de la misma alma. Le parecería juego mezquino y superfluo superar el entorno no humano y su extrañeza mediante la fuerza del sujeto, suscitadora de estados de ánimo: el mundo de los hombres que aquí cuenta es aquel en el cual mora el alma como hombre, como dios o como demonio; en ese mundo en-

cuentra el alma todo lo necesario, y no tiene que crear ni vivificar nada ella misma, pues su existencia está sobreabundantemente llena con el hallazgo, la recolección y la configuración de lo que es dado inmediatamente, como familia anímica.

El individuo épico, el héroe de la novela, nace de aquella extrañeza respecto del mundo externo. Mientras el mundo es internamente homogéneo, tampoco los hombres se distinguen cualitativamente los unos de los otros: sin duda hay héroes y seres viles, piadosos y criminales, pero el héroe máximo no rebasa más que de una cabeza la tropa de sus iguales, y las dignas palabras del más sabio son entendidas incluso por los necios. La vida propia de la interioridad no es posible y necesaria más que si lo que distingue a unos hombres de otros se ha convertido en abismo insalvable, si los dioses han enmudecido y ni los sacrificios ni el éxtasis consiguen resolver sus enigmas, si el mundo de los actos se separa de los hombres y se vacía y empobrece por esa independencia, incapaz ya de recibir el verdadero sentido de los actos, de hacerse símbolo en ellos y de disolverlos en símbolos; si la interioridad queda para siempre separada de la aventura.

Rigurosamente hablando, el héroe de la epopeya no es nunca un individuo. Desde antiguo se ha considerado como rasgo esencial del epos el que su objeto no sea un destino personal, sino el de una comunidad. Y con razón, pues el redondeo y la cerrazón del sistema de valores que determina el cosmos épico produce un todo demasiado orgánico para que pueda cerrarse en él una parte tan completamente, o tan intensamente fundamentarse en sí misma que pueda descubrirse como interioridad, devenir persona. La omnipotencia de la ética, que pone cada alma como propia y única, es todavía ajena a ese mundo y lejana de él. Cuando la vida encuentra como tal vida un sentido inmanente, las categorías de lo orgánico lo determinan todo: la estructura y la fisionomía individuales nacen del equilibrio en el recíproco condicionamiento de la parte y la totalidad, y no de la polémica autorreflexión de la per-

sonalidad solitaria y extraviada. Por eso la importancia que puede alcanzar un acaecer en un mundo así cerrado es sólo cuantitativa: la serie de aventuras en la cual se materializa el acaecer recibe su peso de la importancia que posee para el bien o para el mal de un gran complejo orgánico de vida, de un pueblo o de un linaje. Así, pues, el que los héroes de la epopeya hayan de ser reyes tiene causas distintas, aunque también formales, que las de esa misma exigencia en el caso de la tragedia. En la tragedia la causa es la necesidad de eliminar todas las mezquinas causalidades de la vida en el camino de la ontología del destino: la figura social culminante es la única cuyos conflictos, conservando la apariencia sensible de una existencia simbólica, tienen que nacer exclusivamente del problema trágico, porque sólo ella puede tener ya en su forma externa de manifestación la requerida atmósfera de importancia aislada. Mas lo que allí era símbolo, se hace aquí realidad: el peso de la vinculación de un destino con una totalidad. El destino del mundo, que en la tragedia no era sino la necesaria serie de cerros que, pospuesta al uno, le convierte en millón, es aquí lo que da contenido a los acaecimientos; y el desarrollo de ese destino no produce ninguna soledad en torno de su portador, sino que le vincula más bien, mediante indisolubles nudos, con la comunidad cuyo destino ha cristalizado en su vida.

Y la comunidad es una totalidad orgánica concreta, y, por lo tanto, con sentido en sí misma: por eso la masa de aventuras de una epopeya siempre está articulada, pero nunca es rigurosamente cerrada: es un ser vivo de una vida interna infinitamente rica, que tiene por hermanos o vecinos otros seres vivos análogos. El comienzo por el medio y acabarse sin final de los epos homéricos tiene su fundamento en la justificada indiferencia del espíritu verdaderamente épico respecto de toda estructura arquitectónica, y la introducción de elementos materiales ajenos —como Dietrich de Berna en el *Cantar de los nibelungos*— no perturbará nunca ese equili-

brio; pues todo vive su propia vida en el epos y consigue redondearse por su propia importancia interna. Lo ajeno puede aquí enlazarse tranquila y satisfactoriamente con lo central, el mero contacto de elementos concretos produce relaciones concretas, y lo ajeno no perturbará la unicidad con su lejanía de perspectiva y con su riqueza por desplegar, pese a lo cual tendrá la evidencia de la existencia orgánica. Dante es el único gran ejemplo en el cual la arquitectura vence inequívocamente a la organicidad, y por eso representa una transición histórico-filosófica entre la epopeya pura y la novela. Tiene aún la inmanente ausencia de distancias y la compacidad de la verdadera epopeya, pero sus figuras son ya individuos que se contraponen consciente y enérgicamente a un mundo que se cierra frente a ellos, y en esa resistencia llegan a ser reales personalidades. Y también el principio constitutivo de la totalidad de Dante es un principio sistemático que revoca la independencia épica de las orgánicas unidades parciales y las transforma en partes jerárquicamente ordenadas y propias. Desde luego que esa individualidad de las figuras se encuentra más en los personajes secundarios que en el protagonista, y que la intensidad de esa tendencia aumenta hacia la periferia, con el alejamiento de la meta; cada unidad parcial preserva su vida lírica propia, categoría que no conocía ni podía conocer el viejo epos. Esta unificación de los presupuestos del epos y de la novela, y su síntesis en una epopeya, se basa en la estructura de dos mundos que tiene el de Dante: la desgarrada escisión cismundana de la vida y el sentido se rebasa y supera por una coincidencia de vida y sentido en la trascendencia presente y vivida; la organicidad sin postulados del epos viejo tiene en Dante como réplica la jerarquía de postulados cumplidos, del mismo modo que este poeta es el único que puede prescindir de la altura social y visible del héroe y de su destino que codetermina a la comunidad, porque la vivencia de su héroe es la unidad simbólica del destino humano como tal.

La totalidad del mundo dantesco es la del sistema conceptual visible. Precisamente esa coseidad y esa sustancialidad sensibles, tanto de los conceptos mismos cuanto de su orden jerárquico en el sistema, posibilita que la compacidad y la totalidad se conviertan en momentos constitutivos, y no queden en categorías estructurales regulativas; que el recorrido del todo sea un viaje sin duda rico en tensiones, pero ordenadamente dirigido y sin peligros; posibilita el epos, cuando la situación histórico-filosófica llevaba ya los problemas, en realidad, a la frontera misma de la novela. Sólo abstractamente se puede sistematizar la totalidad de la novela, razón por la cual el sistema en este caso alcanzable —única forma posible de la totalidad cerrada tras la desaparición definitiva de la organicidad— tiene que ser un sistema de conceptos deducidos y, por lo tanto, nada que en su inmediatez pueda interesar a la configuración estética. Ciertó que precisamente ese sistema abstracto es el fundamento último en el que todo se basa, pero en la realidad dada y configurada lo único visible es su lejanía de la vida concreta, en cuanto convencionalidad del mundo objetivo y sobretena interioridad del mundo subjetivo. Así los elementos de la novela son plenamente abstractos en el sentido de Hegel; es abstracta la aspiración de los hombres a plenitud utópica, que no percibe como realidad verdadera, sino a sí misma y a su deseo, es

abstracta la existencia de las formaciones que no descansa más que en facticidad y fuerza de lo dado; y abstracto el espíritu dador de forma que deja intacta la distancia entre los dos grupos abstractos de elementos de la configuración, la materializa, sin superar, como vivencia del hombre novelasco, la utiliza para la vinculación de los dos grupos y la hace así vehículo de la composición. Ya se ha reconocido el peligro de ese básico carácter abstracto de la novela, la transcendencia hacia lo lírico o lo dramático, o el estrechamiento de la totalidad en lo idílico, o, por último, la degradación al nivel de la mera lectura de distracción. Y sólo es posible combatir ese peligro si se pone consciente y consecuentemente como realidad última la falta de cerrazón, la fragilidad del mundo, su remitir a más allá de sí mismo.

Toda forma de arte se define por la metafísica disonancia vital que afirma y configura como fundamento de una totalidad perfecta en sí; el carácter de estado de ánimo que tiene el mundo así nacido, la atmósfera de los hombres y de los acaeceres está determinada por el peligro que arraiga en aquella disonancia no completamente resuelta, y es una amenaza para la forma. La disonancia de la forma novela, la resistencia del sentido a darse inmanentemente en la vida empírica, plantea un problema formal cuyo carácter de tal es mucho más escondido que el de otras formas de arte, y que por su aparente pertenencia al ámbito del contenido exige una colaboración de fuerzas éticas y estéticas tal vez más explícita y resuelta que en el caso de problemas que con toda evidencia sean puramente formales. La novela es la forma de la madura virilidad, a diferencia de la infancia normativa de la epopeya; la vital forma del drama se encuentra más allá de las edades, aunque éstas se entiendan como categorías aprioricas, como estadios normativos. La novela es la forma de la virilidad madura; esto significa que la complección de su mundo, su cierre, es, visto objetivamente, algo imperfecto y, subjetivamente vivido, resignación. El peligro que condiciona

esa configuración es, por lo tanto, doble: es, por una parte, el peligro de que la fragmentariedad frágil del mundo aparezca crasamente, destruyendo la inmanencia del sentido exigida por la forma y haciendo que la resignación mute en torturadora desesperación; o, por otra, el que el ansia demasiado intensa de tener la disonancia resuelta, afirmada y acogida en la forma, tiende a buscar un prematuro cierre que descomponga la forma en heterogeneidad incoherente, porque la fragilidad y la fragmentariedad se hayan recubierto sólo superficialmente, sin poderlas superar, y porque de este modo los débiles vínculos se rompan y aquella debilidad se haga necesariamente visible como materia prima sin elaborar. Pero en ambos casos la formación sigue siendo abstracta: el paso a forma del abstracto fundamento de la novela es consecuencia de la autotrasparencia de la abstracción; la inmanencia del sentido, exigida por la forma, nace precisamente de la consecuencia sin contemplaciones en el descubrimiento de su ausencia.

En su relación con la vida, el arte es siempre un a-pesar-de-todo; producir forma es la más profunda confirmación que puede pensarse de la existencia de la disonancia. Pero en cualquier otra forma —y también en la epopeya, por razones que ahora ya tienen que ser evidentes—, esta afirmación es algo que precede a la dación de forma, mientras que para la novela eso es la forma misma. Por eso en este caso la relación entre la ética y la estética en el proceso formador es diferente que en los demás tipos de poesía o creación. En éstos la ética es un presupuesto puramente formal que posibilita por su profundidad una penetración hasta la esencia condicionada por la forma, así como, por su extensión, posibilita la totalidad también formalmente condicionada, mientras que por lo que abarca produce el equilibrio entre los elementos constitutivos —justicia no es sino expresión de ese equilibrio en el lenguaje de la ética pura—. En la novela, en cambio, la ética, el espíritu y la mentalidad está visible en

la configuración de cada singularidad, y es, pues, en su más concreto carácter de contenido, un eficaz elemento constructivo de la producción misma, de la poesía novelesca. Por eso la novela, a diferencia del ser de otros géneros que descansan en la forma ya completa, se presenta como algo en devenir, como un proceso. Por eso es la novela la forma artísticamente más amenazada, hasta el punto de que muchos, no pudiendo distinguir entre problemática del objeto y ser problemático de la producción misma, la han considerado como un semi-arte. Lo han hecho con una tentadora apariencia de razón, pues sólo la novela posee una caricatura que se le parece hasta la identidad en todos los elementos formales inesenciales: es la lectura de distracción, la cual presenta todas las características externas de la novela, pero en su esencia no está vinculada a nada y tampoco se construye sobre nada, por lo cual carece completamente de sentido. Así, pues, mientras que en las formas del ser alcanzado y logrado esas caricaturas son imposibles, porque lo extraartístico de la dación de forma no se puede en estos casos disimular ni por un instante, en cambio, en la novela es posible una aproximación aparente que llega a la confusión práctica; eso se debe al disimulado carácter regulativo de las ideas activas, vinculadoras y formadoras, al aparente parentesco de una motilidad vacía con un proceso cuyo contenido último no es racionalizable. Pero esa proximidad tiene por fuerza que revelar a toda mirada atenta su naturaleza de caricatura; y tampoco los demás argumentos contra la esencia auténticamente artística de la novela tienen sino una apariencia de fundamento. No sólo porque la imperfección normativa y la problemática de la novela son una forma cuyo nacimiento es auténtico en el sentido histórico-filosófico y alcanza, como signo de su legitimidad, su sustrato, el verdadero estado del espíritu presente, sino también porque su procesualidad no excluye la cerrazón o perfección sino desde el punto de vista del contenido, mientras que como forma representa un equilibrio

fluctuante, pero de segura fluctuación, entre el devenir y el ser, y se convierte en estado en cuanto idea de devenir, con lo que se supera a sí misma transformándose en ser normativo del cambio: «ya se empezó el camino, y se consumó el viaje».

Así, pues, este «semiarte» prescribe unas leyes artísticas aún más rigurosas e infalibles que las «formas cerradas», y esas leyes son tanto más constrictivas cuanto más indefinibles e inenunciables por su esencia: son leyes del tacto. Tacto y gusto, categorías en sí mismas subordinadas, pertenecientes sin duda a la esfera de la mera vida e irrelevantes por sí mismas respecto de un mundo ético esencial, cobran aquí una gran importancia constitutiva: sólo gracias a ellas la subjetividad del comienzo y el final de la totalidad de la novela pueden mantenerse en equilibrio, ponerse como objetividad épicamente normativa y superar así la abstracción, el peligro de esta forma. Pues el peligro se podría enunciar del siguiente modo: cuando la ética tiene que sostener la construcción de una forma como contenido, y no como mero apriori formal, en vez de tenerse, como en las edades épicas, una coincidencia o, por lo menos, una clara convergencia entre la ética como factor interno de la vida y su sustrato activo en los personajes, existe el peligro de que el espíritu de aceptación de la objetividad exigido por la épica grande reciba una forma que lo perturbe o incluso lo destruya. No es posible rodear ese peligro, sino sólo superarlo desde dentro. Pues la subjetividad no se elimina con dejarla implícita o transformarla en una voluntad de objetividad: ese silenciarla, o esa aspiración a la objetividad, son aún más subjetivos que la aparición abierta de una subjetividad de consciencia clara y, por lo tanto, de nuevo en sentido hegeliano, más abstractos que ella.

El autoconocimiento y, con él, la autoeliminación de la subjetividad fue llamada ironía por los primeros teóricos de la novela, los esteticistas del romanticismo temprano. Como constituyente formal de la forma novela, la ironía significa una escisión interior del sujeto normativamente poético en

una subjetividad que, como interioridad, se contrapone a los complejos de poder ajenos e intenta imponer al mundo externo los contenidos de su nostalgia, y una subjetividad que comprende la abstracción y, con ella, la limitación de los mundos subjetivo y objetivo que se son extraños, los comprende en sus límites entendidos como necesidades y condiciones de su existencia y, con esa penetración de su mirada, aunque ciertamente deja subsistente la dualidad del mundo, sin embargo, descubre un mundo unitario y le da forma en el recíproco condicionamiento de los elementos que se son esencialmente extraños. Mas esta unidad es puramente formal; la extrañeza y la hostilidad de los mundos internos y externos no se han superado, sino que se han reconocido, simplemente, en su necesidad, y el sujeto de este conocimiento es un sujeto tan empírico, o sea, tan preso en el mundo y tan limitado en la interioridad, como los que se han convertido en objetos suyos. Esto despoja a la ironía de toda superioridad fría y abstracta que pudiera reducir la forma objetiva a sátira, y la totalidad a aspecto, pues obliga al sujeto contemplador y creador a aplicarse a sí mismo su conocimiento del mundo, a tomarse a sí mismo como libre objeto de la libre ironía; dicho brevemente: le obliga a transformarse en un sujeto puramente receptivo, en el sujeto normativamente prescrito por la épica grande. Esta ironía es la autocorrección de la fragmentariedad: las relaciones que no son adecuadas se pueden transformar en un círculo fantástico y bien ordenado de equívocos, sin encontrarse nunca, en el cual todo se ve desde muchos puntos de vista: como aislado y como vinculado, como portador del valor y como nulidad, como separación abstracta y como vida propia concretísima, como atrofia y como florecimiento, como agresión y como sufrimiento.

Así se alcanza de nuevo, sobre un fundamento de cualidad completamente nueva, una perspectiva de la vida: la de la intrincación indisoluble de la independencia relativa de las partes y su vinculación al todo. Pero con la diferencia de que

aquí las partes, a pesar de esa vinculación, no pueden perder nunca la dureza de su abstracta autonomía, y aunque su relación con la totalidad puede ser, ciertamente, muy próxima a lo orgánico, sin embargo, sigue siendo siempre una relación conceptual repetidamente superada, no organicidad auténtica. Desde el punto de vista de la composición eso tiene como consecuencia el que los hombres y la masa de las acciones, aun poseyendo la ilimitación de la materia auténticamente épica, sean esencialmente diversos de los de la epopeya. La diferencia estructural en la cual se expresa esa pseudo-organicidad, en el fondo conceptual, de la materia novelesca es la que se encuentra entre una continuidad orgánico-homogénea y lo discreto heterogéneo y contingente. Por esa contingencia, las partes relativamente autónomas son más autónomas, más redondas en sí mismas que las de la epopeya, y se tienen que insertar en el todo, para que no lo rompan, con medios que trascienden su existencia simple. A diferencia de lo que ocurre en la epopeya, han de tener una significación compositiva-arquitectónica rigurosa, ya sea como contrailuminación del problema, al modo de las novelas intercaladas en el *Quijote*, ya como preludio incoador de motivos ocultos, pero decisivos para el final, como son las *Confesiones de un alma hermosa*; mas su existencia no se justifica nunca por su simple darse. Esta posibilidad de vida propia discreta, no continua, de las partes unidas sólo compositivamente no es importante, desde luego, sino como síntoma, porque en ella se manifiesta del modo más claro la totalidad de la novela; pero no es en modo alguno necesario que toda novela prototípica presente esta extrema consecuencia de su estructura; y el intento de superar la problemática de la forma novela mediante su orientación exclusiva a esa peculiaridad suya tiene por fuerza que acarrear artificialidad, exceso de claridad compositiva, como ocurre en el romanticismo o en la primera novela de Paul Ernst.

Pues eso no es para la contingencia más que un símbolo;

el rasgo se limita a iluminar un hecho que se presenta siempre y necesariamente, pero puede quedar recubierto por una apariencia, repetidamente desenmascarada, de organicidad por obra del tacto artístico e irónico de la composición: la forma externa de la novela es esencialmente biográfica. La fluctuación entre un sistema conceptual al que siempre se le escapa la vida y un complejo vital que nunca consigue llegar al descanso de su consumación utópica inmanente no se puede objetivar más que en la aspirada organicidad de la biografía. Para una disposición del mundo en la cual lo orgánico es la categoría del ser total que todo lo domina, sería una violentación insensata de su mismo carácter orgánico el pretender tomar como punto de partida de la estilización y como centro de la configuración la individualidad de un ser vivo en su limitadora limitación. Y para una edad del mundo que sea la de los sistemas constitutivos, la prototípica significación de una vida individual no es nunca más que un ejemplo; el representarla como portadora, y no como simple sustrato de los valores, si es que en tal edad pudiera suscitarse semejante plan, resultaría jactancia ridícula. Lo singular, el individuo configurado, tiene en la forma biográfica un peso propio que resultaría demasiado pesado para el dominio de la vida y demasiado ligero para el dominio del sistema; y tiene un grado de aislamiento demasiado grande para éste, e inexistente para aquél; y una relación con el ideal que soporta y realiza que sería demasiado intensa para el sistema, e insuficientemente subordinada para el dominio de la vida. En la forma biográfica se pone en reposo y equilibrio, se transforma en ser, la aspiración sentimental irrealizable a unidad vital inmediata y a conclusiva arquitectónica del sistema. Pues la figura central de la biografía no tiene significación más que por su relación con un mundo de los ideales que se levanta por encima de ella; pero este mundo no se realiza sino por su vida en ese individuo y por los efectos de esa vivencia. Así nace en la forma biográfica del equilibrio de las dos esferas de la vida, irrealizadas

e incapaces de realizarse en su aislamiento, una vida nueva y propia, perfecta en sí, aunque paradójicamente, y con pleno sentido inmanente: la vida del individuo problemático.

El mundo contingente y el individuo problemático son realidades que se condicionan recíprocamente unas a otras. Cuando el individuo es aproblemático, sus fines le son dados con evidencia inmediata, y el mundo cuya estructura han dado de sí esos mismos fines realizados no puede procurarle más que dificultades y obstáculos para la realización de los fines mismos, pero nunca serle un peligro interno serio. No hay peligro así más que cuando el mundo externo no está ya dispuesto respecto de las ideas, cuando las ideas se convierten, dentro del hombre, en hechos psíquicos subjetivos, en ideales. La organicidad inmediata y aproblemática de la individualidad queda rota por la posición de las ideas como inalcanzables, como lo irreal en sentido empírico, o sea, por su transformación en ideales. La individualidad se ha convertido en fin de sí misma, porque encuentra en sí lo que le es esencial, lo que hace de su vida vida propia, pero no como posesión y fundamento de la vida, sino como algo que hay que buscar. El entorno del individuo no es, empero, más que un sustrato de contenido distinto, un material de las mismas formas categoriales que fundamentan su mundo interior; por eso el abismo insalvable entre la realidad existente y el ideal o deber-ser tiene que componer la esencia del mundo externo, respondiendo a los varios materiales sólo por su diversidad estructural. Esa diversidad se muestra del modo más claro en la pura negatividad del ideal. Mientras que en el mundo subjetivo del alma el ideal es tan indígena como las demás realidades anímicas, aunque aparece rebajado al nivel de éstas y al de la vivencia, razón por la cual puede destacarse positivamente desde el punto de vista del contenido, la separación de realidad e ideal en el mundo circundante al hombre se manifiesta sólo en la ausencia de ideal y en la consiguiente autocrítica inmanente de la realidad mera, en la autodesvelación de su nulidad sin ideal inmanente.

La forma apariencial de esa autoaniquilación, que muestra en su simple ser-dada una dialéctica mental, no una evidencia inmediata, poético-sensible, es dúplice. En primer lugar, la falta de coincidencia entre la interioridad y el sustrato de su acción, falta que tiene que manifestarse tanto más acusadamente cuanto más auténtica sea la interioridad, cuanto más cerca se encuentren sus fuentes de las ideas que en el alma se han convertido en ideales. En segundo lugar, la incapacidad que sufre este mundo de redondearse en su hostilidad sin ideales a la interioridad; su incapacidad de hallar para sí mismo como un todo la forma de la totalidad, y de hallar la forma de la coherencia para la relación con sus elementos y para las relaciones recíprocas de éstos. Dicho de otro modo: su irrepresentabilidad. Las partes y el todo de ese mundo externo se sustraen a las formas de la configuración sensible inmediata. No cobran vida sino cuando es posible ponerlas en relación con la interioridad vivencial del hombre perdido en ellos o con la mirada contemplativo-creadora de la subjetividad expositiva del poeta; más que si se convierten en objetos del estado de ánimo o de la reflexión. Este es el fundamento formal y la justificación poética de la exigencia romántica puesta a la novela, la exigencia de que asuma en su estructura todas las formas, unificando la lírica pura con el puro pensamiento. El carácter discreto de esa realidad exige paradójicamente, y por la significatividad épica y la valencia del sentido, esa absorción de elementos que en sí mismos son ajenos a la épica, e incluso de otros ajenos a toda poesía. Y la función de esos elementos no se agota en la consecución de la atmósfera lírica y la significatividad conceptualizada, que es lo que suelen prestar a acaecimientos prosaicos aislados e inesenciales, sino que además sólo en ellos se puede hacer visible la última base del todo, la que todo lo sostiene unido, el sistema de las ideas regulativas, constitutivo de la totalidad. Pues la estructura discreta del mundo externo se basa en última instancia en que el sistema de ideas no tiene, frente a la realidad, sino un poder regula-

tivo. La incapacidad que tienen las ideas de penetrar en el interior de la realidad convierte a ésta en una dimensión discreta heterogénea, y produce por esa misma situación de los elementos de la realidad una pobreza y una necesidad de relación con el sistema de ideas más profunda que en el mundo de Dante. En éste todo fenómeno recibía, por la indicación de su lugar en la arquitectónica del mundo, vida y sentido tan inmediatamente como podía ocurrir en el mundo de la organicidad homérica para la perfecta inmanencia de toda manifestación de la vida.

El proceso, que es la forma interna de la novela, es el camino del individuo problemático hasta sí mismo, el camino que va desde la oscura prisión en la realidad simplemente existente, heterogénea en sí, sin sentido para el individuo, hasta el autoconocimiento claro. Tras la consecución de ese autoconocimiento el ideal hallado penetra sin duda con su luz, como sentido de la vida, en la inmanencia de ésta, pero con eso no se supera la escisión de ser y deber-ser, ni se puede tampoco superar en la esfera en que esto ocurre, en la esfera vital de la novela; lo único que se puede conseguir es un máximo de aproximación, una profunda e intensa iluminación del hombre por el sentido de su vida. La inmanencia del sentido requerida por la forma se consigue por su vivencia de que esa pura mirada del sentido es lo más alto que puede dar la vida, lo único que es digno de que uno ponga a contribución su entera vida, lo único por lo cual vale la pena luchar. Este proceso abarca una vida humana, y junto con su contenido normativo, con el camino hacia el autorreconocimiento de un hombre, se da sin más su orientación y su alcance. La forma interna del proceso y su posibilidad más adecuada de configuración —o sea, la forma biográfica— muestran del modo más tajante la gran diferencia que hay entre la ilimitación discreta de la materia novelística y la infinitud continua de la materia de la epopeya. Aquella ilimitación padece de mala infinitud y necesita, por ello, límites para poder hacerse forma, mientras que

la infinitud de la materia épica pura es una infinitud orgánica, portadora en sí de valores y valorada en sí, la cual se pone ella misma sus límites desde dentro, y para la cual la infinitud externa de la extensión es casi indiferente, y sólo consecuencia o, a lo sumo, síntoma. La forma biográfica realiza para la novela la superación de la mala infinitud: por una parte se limita con ella la extensión del mundo mediante el alcance de las vivencias posibles de un protagonista, y la masa de sus datos se organiza por la orientación que toma el camino de ese personaje hacia el descubrimiento del sentido de la vida en el autoconocimiento; por otra parte, la masa discreta y heterogénea de hombres aislados, formaciones ajenas al sentido y acaeceres no menos carentes de él, cobra una articulación unitaria por la referencia de cada elemento singular a la figura central y al problema vital materializado por el curso de la vida de ésta.

El comienzo y el final del mundo novelesco, determinados por el comienzo y el final del proceso que llena el contenido de la novela, se convierten así en mojones significativos de un camino claramente medido. Aunque por sí misma la novela no está en absoluto ligada al comienzo y al final naturales de la vida, al nacimiento y la muerte, sin embargo, muestra, por el punto en el que empieza y el punto en el cual termina, el segmento problemáticamente determinado, único esencial, todo lo que está delante y detrás del cual se toca sólo en refiguración perspectivista y por su mera referencia problemática; y así también tiende la novela a desplegar su entera totalidad épica en el decurso de la vida que ha tomado como esencial. El carácter de esta forma biográfica, orientada según ideas, muestra que el comienzo y el final de esa vida no coinciden con los de la vida humana; es verdad que el desarrollo de un hombre constituye el hilo enrollado al mundo entero, y por el cual éste se pone en marcha, pero esa vida no adquiere dicha importancia sino por ser el representante típico del sistema de ideas y de ideales vividos que determina regularmente el mundo

interno y externo de la novela. Aunque la existencia poética de Guillermo Meister se extienda sólo desde la crisis aguda con sus condiciones de vida primeras hasta el hallazgo de la profesión esencialmente adecuada a su vivir, sin embargo, esa configuración biográfica tiene los mismos principios que el proceso expuesto en la novela de Pontoppidan, que dura desde la primera vivencia infantil de importancia hasta la muerte del personaje. Y en todos los casos la estilización discrepa categóricamente de la epopeya; en ésta la figura central y sus importantes aventuras son ya por sí mismas una masa organizada, de modo que el principio y el final son para ellas cosa muy diferente y, en principio, de inferior importancia; son momentos de mayor intensidad, pero específicamente iguales que los demás, los que constituyen los puntos culminantes del todo, sin significar nunca más que el comienzo o la terminación de tensiones grandes. En esto ocupa Dante, como en todas las cosas, una posición particular, porque utiliza de nuevo en la epopeya, reconvirtiéndolos, principios de configuración que tienden ya a la novela. El principio y el final son para él la decisión de la vida esencial, y todo lo que puede tener importancia conferidora de sentido ocurre entre ellos; antes del comienzo había un caos insalvable, y luego del final se encuentra la seguridad, ya sin peligro, de la salvación. Mas lo que se encuentra entre el principio y el final se sustrae precisamente a las categorías biográficas del proceso: es un eterno devenir de la separación; y lo que para la forma novelesca resultaría captable y configurable queda condenado por la omnisignificatividad de esa vivencia a sumirse en la inesencialidad absoluta. La novela incluye entre el comienzo y el final lo esencial de su totalidad, y alza de este modo a un individuo hasta la infinita altura del que por sus vivencias tiene que crear un mundo entero y mantener lo creado en equilibrio; una altura que el individuo épico no puede nunca alcanzar, ni siquiera el individuo dantesco, pues el individuo épico debe su importancia a la gracia que le ha sido concedida, y no a su individua-

lidad pura. Pero con ese mismo cierre, por esa función conclusiva, el individuo se convierte en mero instrumento cuya posición central se debe a su capacidad de mostrar una determinada problemática del mundo.

5

La composición de la novela es una fusión paradójica de elementos heterogéneos y discretos en una organicidad repetidamente denunciada, recusada. Las relaciones que unen los elementos abstractos son formales en abstracta pureza; por eso el último principio unificador tiene que ser la ética, materialmente clara, de la subjetividad creadora. Mas como ésta se tiene de nuevo que sublimar a sí misma para que se realice la objetividad normativa del creador épico, y como, por otra parte, no puede nunca permear del todo los objetos de su configuración ni, por lo tanto, deponer totalmente su subjetividad para presentarse como sentido inmanente del mundo de los objetos, ella misma necesita una nueva autocorrección ética, también determinada materialmente por el contenido, con objeto de conseguir el tacto capaz de crear equilibrio. Esa interacción de dos complejos éticos, su duplicidad en la dación de forma y su unidad en la configuración lograda, es el contenido de la ironía, del espíritu normativo de la novela, condenado a la mayor complicación por la estructura misma de su ser-dado. El destino de la idea en la realidad no necesita convertirse en objeto de reflexión dialéctica para toda forma en la cual se configure la idea como realidad. La relación entre idea y realidad se resuelve en la configuración puramente sensible, sin que quede entre ellas ninguna distancia espacial que haya de ser rellenada por la sabiduría consciente y explícita del poeta; de este modo, dicha sabiduría se puede retirar ante la

configuración, ocultarse tras las formas, sin verse obligada a alzarse en la obra misma como ironía. Pues la reflexión del individuo creador, la ética material del poeta, es doble: se dirige ante todo a la configuración reflectiva del destino que tiene el ideal en la vida, a la factualidad de esa relación del destino con la consideración valorativa de su realidad. Pero esta reflexión se convierte a su vez en objeto de la reflexión: ella misma no es más que un ideal, cosa subjetiva, meramente postulativa; también a ella corresponde un destino en una realidad que le es ajena, destino que esta vez, sin embargo, tiene que ser configurado de modo puramente reflejo, sin salir del narrador.

Esta necesidad de reflexión es la melancolía profunda de toda novela auténtica y grande. La ingenuidad del poeta —expresión positiva sólo frente a la íntima naturaleza no-artística de la reflexión pura— sufre aquí violencia y se convierte en lo contrario; y el compromiso desesperadamente conseguido, el equilibrio inestable entre reflexiones que se anulan recíprocamente, la ingenuidad segunda, la objetividad del poeta novelador, no son sino un sucedáneo formal de aquella otra: posibilita la configuración y cierra la forma, pero el modo mismo como lo hace indica con un elocuente gesto el sacrificio que ha sido necesario, el paraíso eternamente perdido que se buscó y no se halló, y cuya búsqueda con resignado abandono ha redondeado el círculo de la forma. La novela es la forma de la virilidad madura: su poeta ha perdido la radiante fe juvenil de toda poesía en que «el destino y el ánimo son nombres de un solo concepto» (Novalis); y cuanto más dolorosa y profundamente arraigue en él la necesidad de oponer a la vida, como exigencia, la más esencial profesión de fe de toda poesía, tanto más dolorosa y profundamente tendrá que aprender que se trata sólo de una exigencia, no de una realidad activa. Y esta comprensión, con su ironía, se vuelve contra sus héroes, que perecen en adolescencia poéticamente necesaria por la realización de aquella fe, así como contra su propia sabiduría, obli-

gada a comprender la vanidad de esa lucha y la victoria definitiva de la realidad. La ironía, efectivamente, se duplica en ambas direcciones. No sólo abarca la profunda desesperación de esa lucha, sino también la desesperación aún más profunda del abandono de la pugna, el mezquino fracaso de una adaptación premeditada al mundo horro de ideales, de un abandono de la irreal idealidad del alma por conseguir dominar la realidad. Y al dar, victoriosa, forma a la realidad, la ironía revela su nulidad ante lo vencido, que la victoria no puede ser nunca definitiva y será siempre de nuevo resquebrajada por ulteriores rebeliones de la idea, y también que el mundo debe su predominio no tanto a su propia fuerza, cuya grosera falta de dirección no bastaría para ello, cuanto a la problemática interna, aunque necesaria, del alma cargada de ideales y por ellos impedida.

La melancolía de la edad adulta nace de la escindida vivencia de que la confianza absoluta, juvenil, en la voz interior del ser-llamado se termina o se debilita, pero sin que sea posible obtener del mundo externo, al que ahora se entrega uno con ansia de aprendizaje y de dominio, una palabra que señale inequívocamente el camino y la meta. Los héroes de la juventud discurren por sus caminos guiados por los dioses: ya sea el brillo de la aniquilación lo que les llame desde el final del camino, ya sea la felicidad de la consecución, ya sean ambas cosas a la vez, el hecho es que nunca van solos, sino siempre conducidos. De ahí la profunda seguridad de su paso; pueden estar llorando en solitarias islas, en el luto de haber sido abandonados por todos, o tropezar, en la más profunda perdición de la ceguera, ante las puertas mismas del infierno: a pesar de ello les rodea siempre la atmósfera de la segura protección, la protección del dios que predetermina el camino del héroe y marcha por él anticipándosele.

Los dioses expulsados sin haber llegado al dominio se convierten en demonios: su poder es vivo y activo, pero no penetra el mundo ya, o no lo penetra todavía; el mundo ha cobrado una

conexión de sentido y un encadenamiento causal incomprensibles para la fuerza vivamente activa del dios convertido en demonio, y desde el punto de vista de los cuales la agitación de éste es puro absurdo. Pero la fuerza de la eficacia demoníaca queda sin dominar, porque es indestructible, porque el ser del nuevo dios descansa en el destierro del dios viejo; y por esta causa posee el uno —en la esfera del único ser esencial, del ser metafísico— la misma valencia de realidad que el otro: «No era divino —dice Goethe de lo demoníaco—, pues parecía irracional; ni humano, pues no tenía entendimiento; ni diabólico, pues era benefactor; ni angélico, pues a menudo manifestaba alegría por el mal ajeno. Se parecía al azar, pues no revelaba consecuencia; y a la providencia, pues insinuaba cohesión. Todo lo que nos limita parecía penetrable para ello; parecía manipular arbitrariamente los elementos que son necesarios para nuestra existencia; concentraba el tiempo y extendía el espacio. Sólo en lo imposible parecía complacerse, y rechazar con desprecio lo posible».

Pero hay en el alma una aspiración esencial, que se refiere sólo a lo esencial, con independencia de su origen, con independencia de sus fines; hay una nostalgia del alma con tan intenso impulso hacia la patria, que se ve obligada a marchar con ciega precipitación por el primer sendero que le parezca llevar en esa dirección; tan intenso es ese ardor, que consigue recorrer el camino hasta el final; para esa alma todo camino conduce a la esencia, a casa, pues para esa alma la patria es su mismidad. Por eso la tragedia no conoce diferencia real entre dios y demonio, mientras que si un demonio consigue penetrar en las llanuras de la epopeya, será como ser desposeído, como ser superior que sucumbió, divinidad débil. La tragedia quiebra la jerarquía de los mundos superiores; en ella no hay dios ni demonio alguno, pues el mundo externo no es más que ocasión para que el alma se encuentre a sí misma, para ser héroe; en sí mismo el mundo no está penetrado por el sentido, ni perfecta ni deficientemente, sino que se enfrenta con

indiferencia objetiva, a las ónticas formaciones del sentido, como una confusión de ciego acaecer; pero el alma transforma ese acaecer en sentido, y sólo ella lo hace con todo acaecer. Sólo cuando ha pasado la tragedia, cuando el espíritu dramático se hace trascendente, aparecen en escena los dioses y los demonios; sólo en el drama de la gracia vuelve a llenarse la *tabula rasa* del mundo superior con figuras supraordinadas y subordinadas.

La novela es la epopeya del mundo abandonado por los dioses; la psicología del héroe novelesco es lo demoníaco; la objetividad de la novela es la madura comprensión viril de que el sentido no consigue penetrar nunca totalmente la realidad, pero que ésta, sin él, se descompondría en la nada de la inessentialidad; todo eso significa exactamente lo mismo. Todo eso indica los límites de las posibilidades configuradoras de la novela y apunta al mismo tiempo inequívocamente al instante histórico-filosófico, en el cual son posibles grandes novelas, novelas que crecen hasta convertirse en símbolos de lo esencial que hay que decir. El espíritu de la novela es la virilidad madura, y la estructura característica de su materia es su naturaleza discreta, no-continua, la incoincidencia de interioridad y aventura. «*I go to prove my soul!*», dice el Paracelso de Browning, y la inadecuación de esa maravillosa palabra se debe exclusivamente a que la dice un personaje dramático. El personaje del drama no conoce aventuras, pues el acaecer que pudiera convertirse en aventura se le hace destino al ponerse en contacto con la fuerza, vocada al destino, de su alma conseguida, y así en mera ocasión de ponerse a prueba, de que se revele lo que ya estaba predeterminado en el acto de alcanzar el alma. El héroe del drama no conoce interioridad, pues ésta nace de la hostil escisión de alma y mundo, de la penosa distancia entre la psique y el alma; y el héroe trágico ha alcanzado su alma y, por lo tanto, no conoce realidad que le sea ajena: todo lo externo le es ocasión de destino predeterminado y adecuado. Por eso el héroe del drama no parte para

poner a prueba su alma: es héroe porque su seguridad interna está dada a priori y al margen de toda prueba; el acaecer que configura el destino no es para él más que objetivación simbólica, ceremonia profunda y digna. (La más esencial e íntima falta de estilo del drama moderno, ante todo, el de Ibsen, consiste en que sus principales figuras tienen que ponerse a prueba, sienten en sí mismas la distancia respecto de su alma y quieren superar esa distancia en la desesperada voluntad de pasar la prueba ante la cual les ponen los acontecimientos; los héroes del drama moderno viven los presupuestos del drama mismo: éste recorre todo el proceso de estilización que el poeta habría tenido que consumir antes del drama, como presupuesto fenomenológico de su producción.)

La novela es la forma de la aventura, del valor propio de la interioridad; su contenido es la historia del alma que parte para conocerse, que busca las aventuras para ser probada en ellas, para hallar, sosteniéndose en ellas, su propia esencialidad. La seguridad interna del mundo épico excluye la aventura en ese sentido propio: los héroes de la epopeya recorren toda una abigarrada serie de aventuras, pero no se pone en duda que las van a superar interna y externamente; los dioses que dominan el mundo han de triunfar siempre sobre los demonios (a los que la mitología india llama dioses de los obstáculos). De aquí la pasividad del héroe épico, requerida por Goethe y Schiller: el ciclo de aventuras que adorna y llena su vida es la configuración de la totalidad objetiva y extensiva del mundo, y él mismo no es sino el luminoso centro en torno al cual gira ese despliegue, el punto íntimamente más inmóvil del rítmico movimiento del mundo. La pasividad de los héroes de la novela no es, empero, una necesidad formal, sino que caracteriza la relación del héroe con su alma y su relación con el mundo que le rodea. No tiene necesariamente que ser pasivo, y por eso toda pasividad suya tiene una cualidad psicológica y sociológica propia, y determina un tipo preciso de las posibilidades constructivas de la novela.

La psicología del héroe novelesco es el ámbito de eficacia de lo demoníaco. La vida biológica y sociológica tiene una profunda inclinación a persistir en su propia inmanencia: los hombres no quieren sino vivir, y las formaciones aspiran sólo a que no se las toque; y la lejanía y la ausencia del dios activo haría que la inercia y la parca autosatisfacción de esa vida en inmóvil anquilosamiento fueran omnipotentes, si no fuera porque los hombres, asidos por el poder del demonio, se salen de vez en cuando de sí mismos, de modo inexplicable y sin fundamento, y recusan todos los fundamentos psicológicos-sociológicos de su existencia. Entonces el abandono en que los dioses han dejado al mundo se descubre repentinamente como insustancialidad, como mezcla irracional de adensamiento y rarefacción: lo que antes parecía máximamente consolidado se descompone como barro seco al primer contacto con el poseso del demonio, y repentinamente se convierte en tabique de vidrio la vacía transparencia tras de la cual se percibían tentadores paisajes, y ante esa pared se martiriza uno vana y obtusamente, como la abeja ante la ventana, sin poder salir, sin poder llegar al conocimiento de que aquí no hay mundo alguno.

La ironía del poeta es la mística negativa de las edades sin dios, una *docta ignorantia* frente al sentido, un mostrar la acción bondadosa y malvada del demonio, la renuncia a comprender algo más que el hecho de esa acción, y la profunda certeza, sólo expresable en la dación de forma, de que en ese no querer y no poder saber se ha descubierto en verdad, se ha visto y se ha captado lo último, la verdadera sustancia, el dios presente e inexistente. Por eso la ironía es la objetividad de la novela.

«¿Hasta qué punto son objetivas las figuras del poeta?», pregunta Hebbel. «En la medida en la cual el hombre es libre en su relación con dios.» El místico es libre cuando se ha entregado y se ha sumido totalmente en dios; el héroe es libre cuando se ha consumado, con luciferina resistencia, en sí y por sí, cuando, para la acción de su alma, ha excluido toda media ver-

dad del mundo dominado por su muerte. El hombre normativo ha conquistado la libertad frente a Dios, porque las altas normas de las obras y de la ética sustancial arraigan en el ser del dios que todo lo consume, en la idea de la salvación; y porque en su esencia más íntima no son afectadas por el dominador de lo presente, ya sea éste dios, ya sea demonio. Pero la realización de lo normativo en el alma o en la obra no se puede separar de su sustrato, de lo presente (en sentido histórico-filosófico), sin poner en peligro su fuerza más propia, su constitutiva capacidad de alcanzar su objeto. Hasta el místico que, por encima de los dioses con forma, aspira a la vivencia de la divinidad definitiva y última, y la consigue, se encuentra ligado al dios presente en esa vivencia misma; y en la medida en que su vivencia se cumple en una obra, se consume en las categorías que prescribe la situación histórico-filosófica del reloj universal. Por eso dicha libertad es doble, está sometida a una dialéctica categorial de las distintas esferas y a otra histórico-filosófica; lo que en ella constituye la esencia más propia de la libertad queda inefable: la referencialidad constitutiva a la salvación; y todo lo que se puede decir y configurar habla el lenguaje de ese doble servir.

Pero este rodeo por el lenguaje hasta el silencio, por la categoría hasta la esencia, por el dios hasta la divinidad, es un rodeo inatajable; la directa voluntad de callar se convierte necesariamente en un balbuceo reflexivo en categorías históricas inmaduras. De este modo el poeta es libre frente a dios en la consumada forma que ha producido, pues en ella y sólo en ella el dios mismo se hace sustrato de la dación de forma, equiparado en especie y en valor a todas las demás materias normativamente dadas de la forma, y sólo en ella queda completamente abarcado por su sistema categorial; su existencia y la cualidad de ésta están condicionadas por la relación normativa que tiene, en cuanto posibilidad de configuración, con las formas constructivas; condicionado, también, por el valor que técnicamente le corresponde por la construcción y la articula-

ción de la obra. Pero esta subsumción de dios bajo el concepto técnico de la autenticidad material de las formas singulares, muestra el dúplice rostro de la conclusión artística y su inordinación en la serie de las obras metafísicamente significativas; esta consumada inmanencia técnica tiene como presupuesto una relación constitutiva previa (normativa, no psicológicamente) con el ser trascendente definitivo; la forma trascendental de la obra, creadora de realidad, no puede producirse más que si en ella se ha hecho inmanente una verdadera transcendencia. La inmanencia vacía, arraigada sólo en la vivencia del poeta y no al mismo tiempo en su regreso a la patria de todas las cosas, no es sino inmanencia de una superficie que disimula la resquebrajadura, pero que ni siquiera como superficie es capaz de detener esa inmanencia, por lo que en su misma superficialidad queda pronto agujerada.

La ironía es para la novela esta libertad del poeta frente a dios, la condición trascendental de la objetividad de la configuración. La ironía, que consigue percibir con intuitiva visión desenfocada la plenitud de dios en el mundo por dios abandonado; la ironía, que ve la patria utópica perdida de la idea hecha ideal y la capta al mismo tiempo en su condicionamiento subjetivo-psicológico, en su única forma posible de existencia; la ironía que, demoníaca ella misma, entiende al demonio presente en el sujeto como esencialidad metasubjetiva y así, con barrunto silencioso, habla de dioses pasados y futuros cuando narra las aventuras de almas erradas en una realidad inessential y vacía; la ironía, que ha de buscar en la viacrucis de la interioridad el mundo que le es adecuado, y no puede hallarlo; malévolamente alegre, al mismo tiempo, del dios-creador por el fracaso de toda débil rebelión contra su poderosa y nula fábrica, y también al mismo tiempo sufrimiento inexpresable del dios-salvador porque no puede venir todavía al mundo. La ironía, como autosublimación de la subjetividad llegada al final, es la libertad suma posible en un mundo sin dios. Por eso no es meramente la única condición apriorica posible de una obje-

tividad verdadera, creadora de totalidad, sino que, además, alza esa totalidad de la novela a la condición de forma representativa de la época en la cual las categorías estructurales de la novela aparecen constitutivamente en la situación del mundo.

II

ENSAYO DE TIPOLOGIA DE LA FORMA NOVELISTICA

El abandono de dios en que se encuentra el mundo se manifiesta en la inadecuación de alma y obra, interioridad y aventura; en la falta de coordinación trascendental para los esfuerzos humanos. Esa inadecuación tiene, dicho groseramente, dos tipos: el alma puede ser más estrecha o más ancha que el mundo externo que se le da como escenario y sustrato de sus acciones.

En el primer caso, el carácter demoníco del individuo problemático que parte para su lucha se aprecia con mayor claridad que en el segundo caso, pero, al mismo tiempo, su problemática interior se revela menos crasamente; su carácter ante la realidad tiene a primera vista el predominante carácter de un fracaso meramente externo. Lo demoníco del estrechamiento del alma es lo demoníco del idealismo abstracto. Es el espíritu obligado a emprender el camino directo, totalmente recto, hacia la realización del ideal; el espíritu que olvida, con demoníca ceguera, toda distancia entre ideal e idea, entre psique y alma; el espíritu que, con la fe más auténtica e inmovible, infiere del deber-ser de la idea su existencia necesaria, y experimenta como hechizo la falta de correspondencia entre la realidad y esa exigencia apriorica, como encantamiento realizado por los malos demonios, que se puede deshacer mediante el hallazgo de la palabra salvadora o mediante la valerosa lucha contra las potencias hechiceras.

La problemática que determina la estructura de ese tipo de héroe consiste, pues, en una completa ausencia de problemática interna, y, como consecuencia de esa falta, en la inexistencia total de sentimiento trascendental del espacio, de la capacidad de vivir distancias como realidades. Aquiles o Ulises, Dante o Arjuna —precisamente porque en sus caminos son guiados por dioses— saben que esa guía podría faltarles; saben que sin esa guía se enfrentarían, del todo impotentes, con enemigos muy superiores. Por eso la relación entre mundo objetivo y mundo subjetivo se mantiene adecuadamente en equilibrio: el personaje percibe adecuadamente la superioridad del mundo externo que se le enfrenta; pero, a pesar de esa humildad interior, puede triunfar al final, porque el supremo poder del mundo conduce a la victoria su fuerza en sí misma más débil; de tal modo que no sólo se corresponden las relaciones de fuerza representadas con las verdaderas, sino que, además, las victorias y las derrotas no entran en contradicción con el orden real del mundo, ni con el del deber-ser. En cuanto falta esta instintiva percepción de la distancia —cuya intensidad contribuye muy esencialmente a la completa inmanencia vital de la epopeya, a su «salubridad»—, la relación del mundo subjetivo con el objetivo se hace paradójica; a causa del estrechamiento del alma activa, que es la que interesa desde el punto de vista épico, el mundo como sustrato de sus acciones se le hace también más estrecho de lo que, en realidad, es. Mas como, por una parte, esa transformación del mundo y toda acción subsiguiente a ella, orientada exclusivamente al mundo así transformado, no puede dar con el centro real del mundo externo, y como, por otro lado, esta actitud es necesariamente sólo subjetiva, deja intacta la esencia del mundo y no ofrece más que una deformada refiguración de ella, la reacción le llega al alma de fuentes que le son completamente heterogéneas. Así, pues, la acción y la resistencia no tienen en común ni la extensión ni la cualidad, ni la realidad ni la orientación del objeto. Por eso su relación recíproca no puede ser nunca

una lucha verdadera, sino sólo un grotesco ignorarse o un choque no menos grotesco, producido por equívocos de uno y otro lado. Este carácter grotesco queda en parte suavizado y en parte exacerbado por el contenido y la intensidad del alma. Pues el estrechamiento del alma es precisamente su posesión demoníaca por la existente idea, puesta como realidad única y sólida. Por eso el contenido y la intensidad de este tipo de acción tienen que levantar el alma hasta la región de la más auténtica sublimidad, y reforzar y consolidar al mismo tiempo en su grotesco carácter la realidad representada y real, la acción de la novela. La esencialidad típica, discreta y heterogénea, de la novela experimenta aquí su intensificación mayor: las esferas del alma y de los hechos, la psicología y la acción no tienen ya absolutamente nada en común.

A eso se añade que ninguno de los dos principios, ni en sí ni por su relación con los demás, posee un momento de movimiento y desarrollo inmanentes. El alma es algo que descansa en el ser trascendente por ella alcanzado, más allá de todo problema; ni duda, ni búsqueda, ni desesperación pueden surgir en ella para sacarla de sí y ponerla en movimiento, y las vanas y grotescas luchas por su realización en el mundo externo no pueden tampoco afectar al alma: es imposible resquebrajar en nada su certeza interna, pero sólo porque se ha encarcelado ella misma en ese mundo asegurado, sólo porque es incapaz de experimentar nada. La falta completa de una problemática íntimamente vivida transforma el alma en pura actividad. Como en su ser esencial descansa en sí misma, sin que nada la afecte, cada una de sus emociones tiene por fuerza que ser una acción hacia fuera. La vida de un hombre así tiene que ser necesariamente una serie ininterrumpida de aventuras por él queridas. Se precipita en ellas, y la vida no puede significar para él sino superación de aventuras. La concentración aproblemática de su interioridad le obliga a trasponer ésta en hechos, pues él la toma por el ser más corriente y cotidiano del mundo; respecto de esa parte de su alma le falta

toda clase de contemplación, toda tendencia a una acción hacia adentro, y toda posibilidad de realizarla. Tiene que ser aventurero. Pero el mundo que se ve obligado a elegir como escenario de sus acciones es una curiosa mezcla de organicidad, que *florece sin ideas*, y rígida convención de esas mismas ideas que tienen en su alma una vida puramente trascendente. De eso se desprende la posibilidad de esa acción suya, al mismo tiempo espontánea e ideológica: el mundo ante el cual se encuentra no está solamente lleno de vida, sino también de la apariencia de aquella vida que vive en él como lo único esencial. De esa posible equivocidad del mundo se sigue, empero, también la intensidad de su grotesco obrar, ignorándolo en cuanto que se propone intervenir en él: la apariencia de la idea se disipa ante el rostro insensato del ideal cristalizado, y la esencia real del mundo existente, la organicidad autónoma y sin ideas, ocupa la posición que le corresponde y todo lo domina.

En eso se manifiesta del modo más claro el carácter no divino, sino demoníaco, de ese ser-poseído, pero también y al mismo tiempo su turbadora, fascinadora semejanza demoníaca con lo divino; el alma del héroe está en reposo, cerrada en sí, en sí consumada, como una obra de arte o como una divinidad; mas ese rasgo esencial no se puede manifestar en el mundo externo sino por medio de aventuras inadecuadas que sólo carecen de fuerza refutatoria para la propia cerrazón maníaca del personaje; y su aislamiento, tan análogo al de la obra de arte, separa al alma no sólo de toda realidad exterior, sino también de todos los terrenos del alma misma que no están asidos por el demonio. De este modo el máximo de sentido vivido y alcanzado se convierte en el máximo de absurdo: la sublimidad se hace locura, monomanía. Y esta estructura anímica tiene que atomizar completamente la masa posible de la acción. Aunque, a causa del carácter puramente reflexivo de esa interioridad, la realidad externa queda sin afectar en nada por ella y aparece como reacción, «tal como es», a cada acción del héroe, de todos modos y precisamente por eso es una

masa informe y sin sentido, carente de toda capacidad de desarrollar una acción contrapuesta con plan y unicidad a la del sujeto; masa de la cual el demoníaco aventurerismo del personaje elige arbitraria e incoherentemente los momentos con los cuales se quiere poner a prueba. De este modo la rigidez de la psicología y el carácter de la acción, atomizado en aventuras aisladas, se condicionan recíprocamente y permiten que destaque el peligro de este tipo novelesco, la mala infinitud y la abstracción.

No se debe sólo al tacto genial de Cervantes —cuya obra es la objetivación eterna de esta estructura— el que con su tejido de impenetrable profundidad y luminoso sentido, con su intrincación de divinidad e insania en el alma de don Quijote haya obviado y superado ese peligro, sino también al instante histórico-filosófico en que produjo su obra. Es más que una casualidad histórica el que el *Quijote* fuera pensado como parodia de los libros de caballería, de las novelas de caballería, y su relación con ellas es más que ensayística; la novela caballeresca había sucumbido al destino de toda épica que pretendía sostener y continuar una forma arrancando puramente de lo formal, una vez sentenciadas por la dialéctica histórico-filosófica las condiciones trascendentales de su existencia: la novela caballeresca perdió sus raíces en el ser trascendente, y las formas, que no tenían ya ninguna función immanente, tuvieron que anquilosarse, hacerse abstractas, porque su fuerza, destinada a la creación de objetos, se desarticuló inevitablemente al quedar sin objeto alguno al que aplicarse; así se produjo, en el antiguo lugar de una épica grande, literatura de distracción. Mas tras la vaciedad de esas formas muertas había habido, en otro tiempo, una forma grande auténtica y pura, aunque fuera problemática: la épica caballeresca de la Edad Media. Esta fue el notable caso de la posibilidad de una forma novelística en una época en la cual la segura presencia de dios había posibilitado y exigido una epopeya. La gran paradoja del cosmos cristiano es que al desgarramiento y a la imperfección normativa

de este mundo, a su ser-caído en el error y el pecado, se contrapone la eterna salvación, la teodicea eternamente presente en el más allá. Dante ha conseguido captar esta totalidad de dos mundos en la forma puramente épica de la *Divina Commedia*; los demás épicos, los que se quedaron en este mundo, tuvieron que dejar cristalizar lo trascendente en una transcendencia artísticamente intangible, y no pudieron producir más que totalidades vivas captadas por vía meramente sentimental, sólo buscadas, carentes, por lo tanto, de sentido inmanente, o sea: sólo novelas, no epopeyas. La peculiaridad de esas novelas, su onírica belleza, su gracia de hechizo, consiste en que toda la búsqueda que se expone en ellas es mera apariencia de búsqueda, en que toda perdición de sus personajes está guiada y asegurada por una gracia inaferrable metaformal; consiste en que en ellas la distancia, perdiendo su realidad objetiva, se convierte en ornamento de oscura belleza, y el salto que la supera se hace gesto de danza, y una y otra cosa, pues, llegan a ser elementos decorativos. Estas novelas son propiamente grandes cuentos de hadas, pues en ellas la transcendencia no brota ni se hace inmanente para sumirse en la forma trascendental creadora del objeto, sino que se mantiene en transcendencia sin debilitar; su sombra, meramente, rellena decorativamente abismos y quebraduras de esta vida, y transforma la materia de ella —por la homogeneidad dinámica de toda verdadera obra de arte— en una sustancia tejida también de sombras. En los epos homéricos la omnipotencia de la categoría puramente humana de la vida abrazaba por igual a los dioses y a los hombres, y hacía de éstos seres puramente humanos. Con la misma omnipotencia domina aquí la vida humana el inaferrable principio divino, y su necesidad de complección, remitiendo a más allá de sí misma, arrebatada, como esencia de la superficialidad, su relieve al hombre, transformándolo también en superficie pura.

Esta irracionalidad, segura y redondeada, del entero cosmos configurado hace que la sombra de dios, vista por traspa-

rencia, aparezca como cosa demoníaca, pues no es posible concebirla ni recibirlo desde la perspectiva de esta vida: Dios no se puede revelar como dios; y, a causa de que la dación de forma se orienta a la vida cismundana, no es tampoco posible, como en el caso de Dante, descubrir y mostrar partiendo de dios la unidad constitutiva de todo el ser. Las novelas caballerescas, contra las cuales ha nacido el *Quijote* en polémica y parodia, han perdido aquella relación trascendente, y tras la pérdida de ese espíritu —y en la medida en que el mundo mismo no se haya convertido en un hermoso y puro juego irónico, como en el caso de Ariosto— la superficie misteriosa y legendaria tenía que convertirse en trivial superficialidad. La creadora crítica de esa trivialidad por Cervantes vuelve a descubrir el camino que lleva a las fuentes histórico-filosóficas de este tipo formal: el ser de la idea, objetivamente seguro, pero subjetivamente inasible, se ha transformado en un ser que, por el contrario, resulta subjetivamente claro, fanáticamente asido, y carece, en cambio, de relación objetiva; el dios que por la inadecuación del material que le recibía tenía que parecer demonio, se ha convertido realmente en demonio, en demonio que se arroga la función de dios en un mundo abandonado por la providencia y desprovisto de orientación trascendental. Y el mundo al que se refiere es el mundo antes transformado por dios en un jardín encantado peligroso, pero admirable, con la diferencia de que ahora, hechizado por malos demonios en la prosa, ese mundo ansía ser de nuevo reconducido a su estado primero por la fe de los héroes; aquello de lo cual bastaba con defenderse en el mundo de los cuentos, para evitar así que se rompiera el buen encanto, se convierte aquí en acción material, en lucha por el paraíso existente de la realidad fabulada, el cual espera sólo una palabra salvadora.

Esta primera gran novela de la literatura universal se encuentra, pues, en el comienzo de la época en la cual el dios del cristianismo empezó a abandonar el mundo; cuando el hombre se quedó solitario y empezó a no poder hallar sentido y sustan-

cia más que en su alma sin morada; cuando el mundo, desahogado de su anterior paradójico arraigo en aquel presente más allá, quedó entregado a su inmanente sinsentido; cuando el poder de lo existente —reforzado por las vinculaciones utópicas, ya degradadas a mero ser— empezó a crecer hasta una altura inaudita y a librar una lucha furiosa, aparentemente sin meta, contra las fuerzas ascendentes, todavía imperceptibles, todavía incapaces de autorrevelarse y de penetrar el mundo. Cervantes vive en la época de la última mística grande y desesperada, del fanático intento de renovar, partiendo de ella misma, la religión que se hunde; en el período en que el nuevo conocimiento del mundo nace con místicas formas; en el último período de esfuerzos ocultistas verdaderamente vívidos, aunque ya con la meta perdida, sólo tentativos y tentadores. Es el período de los demonios en libertad, el período de la gran confusión de los valores mientras aún subsiste el sistema de ellos. Y Cervantes: cristiano creyente y patriota ingenuo y leal, ha dado en su producción con la más profunda esencia de esa problemática demoníaca, a saber: que el heroísmo más puro se convierte por necesidad en grotesco, y la fe más profunda en locura, cuando los caminos hacia su patria trascendente se han hecho inviables; que la evidencia subjetiva más auténtica y heroica no siempre encuentra necesariamente una realidad que le corresponda. La profunda melancolía del curso histórico, del paso del tiempo sugiere que los contenidos eternos y las actitudes eternas pierden su contenido cuando ha pasado su tiempo; que el tiempo puede seguir discurriendo más allá de esas eternidades. Este es el primer gran combate de la interioridad contra la vileza prosaica de la vida exterior, y el único en el cual ha conseguido la interioridad no sólo salir limpia de la batalla, sino incluso rodear a su victorioso enemigo con el brillo de una poesía, en realidad, victoriosa, aunque sin duda autoirónica.

El *Quijote* iba a ser la única objetivación importante de su tipo, como le ocurre, por lo demás, a casi toda novela ver-

daderamente grande. Esa intrincación de poesía e ironía, de sublimidad y grotesco, de divinidad y monomanía, estaba tan estrechamente atada a la situación entonces dada del espíritu que ese mismo tiempo de estructura espiritual se tiene que manifestar en otras épocas de modos muy diferentes, y ya nunca con la misma importancia épica. Las novelas de aventuras que han recogido la forma puramente artística del *Quijote*, se han vaciado tanto de ideas, ni más ni menos, como sus predecesores inmediatos, las novelas caballerescas. También ellas han perdido la única tensión fecunda, la transcendental, y han intentado sustituirla por una tensión puramente social o mediante el hallazgo del motivo del amor de la aventura por sí misma como principio motor de la acción. En ambos casos, y a pesar del talento realmente muy grande de algunos de estos poetas, era inevitable una trivialidad última, una aproximación cada vez más intensa de la novela grande a la lectura de entretenimiento y, al final, la llegada a ella. A medida que el mundo se va haciendo cada vez más prosaico, a medida que los demonios activos desaparecen y confían la escena de las luchas a la sorda resistencia de una masa informe opuesta a toda interioridad, se produce el dilema para el estrechamiento demoníaco del alma: hay que renunciar a toda relación con el complejo que es la «vida», o bien al arraigo en el verdadero mundo de las ideas.

Por el primer camino discurrió el drama grande del idealismo alemán. El idealismo alemán ha perdido toda relación con la vida, por inadecuada que esta relación fuera antes; con objeto de salir de su subjetividad y ponerse a prueba en la ruina, el idealismo abstracto necesitaba la pura esfera de la esencia que es el drama: la interioridad y el mundo habían llegado ya a obrar tan inconexamente que la única manera de presentar su paralelo ignorarse consistía en componer como totalidad una realidad dramática predispuesta para su articulación de otro modo imposible. El intento de Kleist en el *Michael Kohlhaas*, tan importante artísticamente, muestra hac-

ta qué punto, dada la situación del mundo entonces, la psicología del héroe tenía que dar en patología puramente individual, y la forma épica en narración corta. En ésta, al igual que en toda configuración dramática, tiene que desaparecer la profunda intrincación de sublimidad y grotesco, y ceder el lugar a una sublimidad pura; tan grandes son la agudización de todo en monomanía y la exacerbación de la abstracción (el idealismo se hace necesariamente cada vez más tenue, sin contenido, cada vez más «idealismo como tal»), que las figuras se mueven al borde mismo de la comicidad involuntaria, y el más inocente intento de tomarlas irónicamente, al suprimir su sublimidad, las convertiría en figuras cómicas desagradables. (Brand, Stockmann, Werle, son ejemplos instructivos de esta posibilidad.) Por eso el nieto legítimo de don Quijote, el marqués de Posa, vive en una forma completamente diferente de la de su antepasado, y los artísticos problemas del destino de esas almas tan profundamente emparentadas, no tienen ya absolutamente nada que ver los unos con los otros.

Pero si el estrechamiento del alma es ya cosa puramente psicológica, si ha perdido toda relación visible con el ser del mundo de las ideas, entonces también habrá dejado de tener su capacidad de ser centro sostenedor de una totalidad épica; la inadecuación de la relación entre el hombre y el mundo externo exagera todavía más su intensidad, pero a la inadecuación efectiva que en el *Quijote* era sólo la réplica grotesca a una adecuación constantemente requerida y entendida como necesaria, se añade ahora la inadecuación ideal: el contacto se ha hecho meramente periférico y el hombre así dispuesto es ya sólo figura secundaria y necesaria, la cual adorna la totalidad, ayuda a construirla, pero sin ser más que ladrillo, nunca centro. El peligro artístico resultante de esa situación consiste en que el centro que ahora hay que buscar ha de ser algo axiológicamente acentuado y lleno de sentido, pero sin que trascienda la inmanencia vital. Por eso la transformación de la actitud trascendental tiene como consecuencia artística el que

la fuente del humor no sea ya la misma que tienen la poesía y la sublimidad. Los hombres grotescamente contruidos se rebajan a comicidad intrascendente, a menos que el estrechamiento de su alma, su concentración sobre un punto de la existencia, eliminando todo lo demás, pero sin que ese centro tenga ya nada que ver con el mundo de las ideas, conduzca inevitablemente a lo puramente demoníaco. Y así aquellos personajes, pese a estar tratados humorísticamente, se convierten en representantes del principio del mal o de la pura ausencia de ideas. Esta negatividad de las figuras artísticamente más importantes exige un contrapeso positivo y, para desgracia profunda de la moderna novela humorística, esa «positividad» no podía ser sino la objetivación de alguna decencia y algún bienestar burgueses. Pues cualquier relación real de esa «positividad» con el mundo de las ideas rompería la inmanencia vital del sentido y, con ella, la forma novelística; el mismo Cervantes (y acaso sólo Sterne entre sus sucesores) no pudo levantar la inmanencia sino por la unidad de la sublimidad y el humor, del estrechamiento del alma y la relación con la trascendencia. Este es el fundamento artístico de que las novelas de Dickens, tan inmensamente ricas en figuras humorísticas, resulten, a pesar de todo y en última instancia, tan triviales y tan pequeño-burguesas: la necesidad de configurar como héroes tipos ideales de una humanidad que se reconcilia internamente sin conflictos con la actual sociedad burguesa, y la necesidad de rodear esos personajes y las cualidades exigidas para su función con el forzado y dudoso, o inadecuado en su caso, brillo de la poesía. Por eso, según toda verosimilitud, las *Almas muertas* de Gogol han quedado en fragmento: era a priori imposible encontrar un contrapeso «positivo» de la figura «negativa» de Chichikov, artísticamente tan acertada y fecunda; mas para la producción de una totalidad verdadera exigida por el espíritu auténticamente épico de Gogol, el equilibrio era absolutamente necesario: sin él su novela habría carecido de objetividad épica, no habría conseguido realidad épica, sino que ha-

bría quedado irremisiblemente en aspecto subjetivo, sátira o panfleto.

El mundo externo se ha hecho tan exclusivamente convencional que todo se desarrolla de modo exclusivo dentro de esa esfera, lo positivo igual que lo negado, lo humorístico igual que lo poético. El humor demoníaco no es sino la exacerbación deformada de ciertos aspectos de la convención, o bien su negación o recusación inmanente y, por lo tanto, no menos convencional; y lo «positivo» es una capacidad de reconciliarse con la convención, la apariencia de vida orgánica en el marco de límites precisamente determinados por la convención. (No se confunda con esta convencionalidad de la moderna novela humorística, condicionada por elementos histórico-filosóficos y materiales, la importancia de la convención en la comedia dramática, importancia que está exigida por la forma y tiene, por lo tanto, significación atemporal. Las formas convencionales de la vida social no son para la comedia dramática más que conclusiones formales y simbólicas de la esfera esencial dramática, intensivamente redondeada. Las bodas de todos los personajes importantes, con excepción de los traidores y criminales desenmascarados —final de las grandes comedias—, es una ceremonia tan puramente simbólica como la muerte del héroe al final de la tragedia: una y otra cosa son simplemente sensibles piedras miliare de la frontera, contornos tajantes exigidos por la esencialidad estatutaria de la forma dramática. Es característico que con el robustecimiento de la convención en la vida y en la épica las comedias cobren unos finales cada vez menos convencionales. *La jarra quebrada* y *El revisor* pueden utilizar aún la vieja forma del desenmascaramiento; *La Parisienne* —por no hablar de Hauptmann o de las comedias de Shaw— es ya tan sin contornos y sin cierre como las tragedias contemporáneas de ella, que terminan sin muerte.)

Balzac ha emprendido un camino completamente distinto hacia la inmanencia épica pura. Para él, lo demoníaco subjeti-

vo-psicológico característico de este contexto es una instancia pura y simplemente última: es el principio de toda acción humana esencial que se objete en actos épicos; su inadecuada relación con el mundo objetivo se exagera hasta una intensidad extrema, pero esa exacerbación experimenta al mismo tiempo un contragolpe inmanente: el mundo externo es puramente humano, y está poblado esencialmente por hombres que muestran una estructura espiritual análoga, aunque con orientaciones y contenidos completamente diversos. De este modo se convierte en esencia de la realidad esa inadecuación demoníaca, esa cadena sin fin de paralelos que se ignoran en la acción de las almas, ese marrarse cargado de destino; y así nace ese notable ovillo, infinito e indomable, en el que se entretejen los destinos y las solitarias almas, esa intrincación que constituye la peculiaridad de esas novelas. Por esta paradójica homogeneidad de la materia, nacida de la extrema heterogeneidad de sus elementos, se salva la inmanencia del sentido. La gran concentración novelística de los acaeceres y su significatividad auténticamente épica, alcanzada del modo dicho, obvian el peligro de una abstracta, mala infinitud.

Pero esta victoria definitiva de la forma se consigue sólo para cada narración aislada, no para el conjunto de la *Comédie humaine*. Es verdad que están presentes sus presupuestos: la magnífica unidad de su materia que todo lo abarca. Además, esa unidad no sólo está realizada por la aparición y desaparición, constantemente renovadas, de los personajes en el caos infinito de las narraciones, sino que también ha encontrado un modo de aparición plenamente adecuado a la esencia más íntima del material, la irracionalidad caótica, demoníaca; y la complección de esa unidad desde el punto de vista del contenido es la de la épica grande o auténtica: la totalidad de un mundo. Pero dicha unidad no ha nacido en última instancia puramente de la forma; y lo que hace del todo realmente un todo es sólo la vivencia tonal de un fondo vital común y el conocimiento de que esa vivencia capta lo esencial de la vida

de hoy. Mas lo único épicamente configurado es lo singular, mientras que el todo ha sido sólo reunido; la mala infinitud superada en cada parte se revuelve contra el conjunto en cuanto formación épica unitaria: su totalidad se basa en principios que son trascendentes a la forma épica, en el estado de ánimo y en el conocimiento, no en la acción y en los personajes, y, por lo tanto, no puede ser perfecta, cerrada en sí misma. Ninguna de las partes tiene, vista desde el todo, necesidad orgánica, real, en su existencia; podría no darse, y nada perdería el todo; aun podrían añadirse innumerables partes nuevas, y ninguna plenitud interior las rechazaría por superfluas. Esta totalidad es barrunto de un contexto vital que se percibe como gran trasfondo lírico por detrás de cada narración suelta; ese contexto no se ha conquistado problemáticamente, en duras luchas, como el de las grandes novelas, sino que es —en su lírica esencia que trasciende lo épico— ingenuo y aproblemático; pero lo que le impide ser suficiente como totalidad novelística le prohíbe aún más categóricamente constituir su mundo como epopeya.

Todos estos intentos de dación de forma tienen en común lo estático de la psicología; el estrechamiento del alma está dado, inmutable, como apriori abstracto. Por eso era natural que la novela del siglo diecinueve, con sus tendencias a la motilidad y la disolución psicológicas, se alejara cada vez más de aquel tipo y buscara por lados contrarios la causa de la inadecuación del alma y la realidad. Sólo una gran novela, el *Hansim Glück* de Pontoppidan, representa el intento de poner centralmente esa estructura anímica y exponerla en movimiento y desarrollo. Esta posición del problema arroja un tipo de composición completamente nuevo: el punto de partida, la vinculación completamente segura del sujeto a la esencia trascendente, se ha convertido en meta última; la tendencia del alma a separarse totalmente de todo lo que no corresponda a esa aprioridad se ha convertido en tendencia real. Mientras que en el *Quijote* la base de todas las aventuras es la seguridad

interior del héroe y la actitud inadecuada del mundo respecto de ella, de modo que lo demoníaco cobra una función positiva, motora, aquí la unidad de fundamento y fin está oculta, la inadecuación del alma y la realidad se hace enigmática y, aparentemente, del todo irracional, pues el estrechamiento demoníaco del alma no se muestra sólo negativamente, en la necesidad de tener que perder todo lo conquistado porque no es lo que se necesita, sino porque es más ancho, más empírico, más vivo que lo que el alma se lanzó a buscar. Mientras que en un caso la consumación del ciclo de la vida era la polícroma repetición de la misma aventura y su aplicación hasta ser centro de la totalidad que todo lo contiene, en el otro el movimiento de la vida tiene una dirección inequívoca y determinada: se dirige a la pureza del alma que llega a sí misma, que ha aprendido de sus aventuras que sólo ella misma, en rígida cerrazón, puede corresponder a sus instintos más profundos, los que todo lo dominan, que toda victoria sobre la realidad es una derrota para el alma, porque la ata más, hasta la ruina, en lo que le es esencialmente extraño, que toda renuncia a un conquistado trozo de realidad es en verdad una victoria, un paso hacia la conquista de la mismidad ya libre de ilusiones. Por eso la ironía de Pontoppidan consiste en el hecho que siempre hace que sus héroes triunfen, mientras que un poder demoníaco les obliga a ver lo que han conseguido como impropio y desprovisto de valor, y a abandonarlo instantáneamente, en cuanto que lo poseen. Y la interesante tensión interior se produce por el hecho de que el sentido de esa demonicidad negativa no se revela sino al final, con la conseguida resignación del héroe, para dar desde allí a la vida entera una retrospectiva claridad de sentido inmanente. La trascendencia de ese final, así clara, y su armonía preestablecida con el alma, también manifiesta, arrojan una apariencia de necesidad sobre todo error pasado, y la relación de movimiento entre el alma y el mundo se invierte incluso desde su punto de vista; parece como si el héroe siguiera siendo

el mismo, y como si, inmutable en su reposo, hubiera estado sólo contemplando los acontecimientos; como si toda la acción no hubiera consistido más que en retirar el velo que cubría esa alma. El carácter dinámico de la psicología se revela al final como dinámica sólo aparente, pero sólo —y en esto estriba la gran maestría de Pontoppidan— cuando ya ha posibilitado con su apariencia de movimiento el viaje por una viva y movida totalidad vital. De ése nace la aislada situación de esta obra en el conjunto de la novelística moderna, su riguroso comedimiento en la acción, que recuerda a los antiguos, su abstención de toda mera psicología; y, desde el punto de vista del temple anímico, la gran lejanía a que se encuentra del romanticismo decepcionado de otras obras contemporáneas de ella, la resignación como sentimiento último de esta novela.

2

El otro tipo de relación necesariamente inadecuada entre el alma y la realidad ha resultado más importante para la novela del siglo diecinueve: es la inadecuación debida a que el alma está dispuesta más ancha y ampliamente que los destinos que consigue ofrecerle la vida. La diferencia estructural decisiva que de ello resulta es que la situación no se basa ahora en un apriori abstracto enfrentado con la vida, que pretenda realizarse en acciones y cuyos conflictos con el mundo externo suministren la fábula; aquí se trata, por el contrario, de una realidad puramente interna, más o menos consumada, pero llena de contenido, la cual entra en concurrencia con la realidad externa, tiene rica y movida vida propia, se considera, con espontánea seguridad en sí misma, única realidad verdadera, esencia del mundo, y cuyo fracasado intento de realizar esa postulación suministra el objeto de la obra. Se trata, pues, de un apriori concreto, cualitativo y de contenido frente al mundo externo; se trata de la lucha entre dos mundos, no de la lucha entre la realidad y el apriori en general o como tal. Pero la separación de interioridad y mundo resulta todavía más radical en este caso. La cualidad de cosmos propio que cobra la interioridad permite a ésta descansar satisfecha en sí misma; mientras que el idealismo abstracto, aunque no fuera más que para existir genéricamente, tenía que trasponerse en acciones, entrar en conflicto con

el mundo externo, aquí no parece excluida de antemano la posibilidad de evitar todo choque. Pues una vida capaz de producir de sí misma todos sus contenidos puede ser redonda y perfecta aunque jamás entre en contacto con la realidad externa y ajena. Así, pues, mientras que para la estructura psíquica del idealismo abstracto era característica una actividad desmedida y sin inhibiciones hacia fuera, aquí se da más bien una tendencia a la pasividad, tendencia más a evitar conflictos y luchas externas que a asumirlos, tendencia a resolver exclusivamente dentro del alma todo lo que al alma afecta.

Como es natural, esa posibilidad contiene la problemática decisiva de esta forma novelística, de la pérdida de la sensorialidad épica, la disolución de la forma en una sucesión nebulosa y sin forma de estados de ánimo y reflexiones acerca de estados de ánimo, la sustitución de la fábula sensorialmente configurada por el análisis psicológico. Esta problemática se agrava por el hecho de que el mundo externo con el que entra en contacto esa interioridad es completamente atomizado o amorfo, de acuerdo con la relación entre una y otra instancia, o en todo caso, carece necesariamente de todo sentido. Es un mundo completamente dominado por la convención, cumplimiento real del concepto de naturaleza segunda, quintaesencia de leyes sin sentido partiendo de las cuales es imposible descubrir relación alguna con el alma. Pero con eso todas las objetivaciones de la vida social que tengan en alguna medida alcance formal tienen que perder toda significación para el alma. Ni siquiera pueden conservar su paradójica significación de escenario y materialización necesarios de los acontecimientos, con simultánea inesencialidad en su fondo; la vocación pierde toda importancia para el destino interior del individuo, y el matrimonio, la familia y la clase la pierden para sus relaciones entre ellos. Don Quijote sería inimaginable sin su pertenencia al estamento hidalgo, y su amor sería incomprensible sin las convenciones

de la adoración trovadoresca; en la *Comédie humaine* la posesión demoníaca de todos los hombres se concentra y se objetiva en las formaciones de la vida social, y aunque éstas se desenmascaren en la novela de Pontoppidan como inesenciales para el alma, de todos modos, la lucha por ellas, la comprensión de su inesencialidad y la consiguiente lucha por rechazarlas, constituye el proceso vital que llena la acción de la obra. Ahora, en cambio, todas esas relaciones han quedado cortadas desde el principio. Pues el ascenso de la interioridad a la condición de mundo plenamente autónomo no es un hecho meramente anímico, sino un decisivo juicio de valor acerca de la realidad: esta autosuficiencia de la subjetividad es su defensa más desesperada, el abandono de toda lucha por su realización en el mundo externo, porque esa lucha se ve ya a priori como imposible o como mera humillación.

Esa actitud es una acentuación tan extrema de lo lírico que ni siquiera es ya capaz de expresión lírica. Pues también la subjetividad lírica conquista el mundo externo para sus símbolos; también la subjetividad lírica se crea a sí misma, pero es la única posible y, en cuanto interioridad, no se contrapone con recusación polémica al mundo externo que le está coordinado, jamás se refugia puramente en sí misma para olvidar ese mundo, sino que, en arbitrarias conquistas, aferra fragmentos de ese caos atomizado y los funde, haciendo olvidar sus orígenes, con el nuevo cosmos lírico de la interioridad pura. Pero la interioridad épica es siempre refleja, se realiza de un modo consciente y distanciado, a diferencia de la ingenua falta de distancias de la lírica auténtica. Por eso sus medios expresivos son secundarios: el temple o estado de ánimo y la reflexión, medios expresivos que, pese a las aparentes semejanzas, son del todo ajenos a la esencia de la lírica pura. Es verdad que el estado de ánimo y la reflexión son elementos constructivos y constitutivos de la forma novelística, pero su significación formal se determina precisamente por el hecho de que en ellos se puede revelar, configurándose por su

mediación, el sistema de ideas reguladoras que subyace a la entera realidad; esto es: se determinan por el hecho de que tienen una relación positiva, aunque problemática y paradójica, con el mundo externo. Convertidos en fines sustantivos, su carácter apoético tiene que manifestarse crasamente, disgregando toda forma.

Pero este problema estético es, en sus raíces últimas, un problema ético; por eso su resolución artística presupone, de acuerdo con las leyes formales de la novela, la superación de la problemática ética que lo causa. La cuestión jerárquica de la relación de supra y subordinación entre la realidad externa y la interna es el problema ético de la utopía; es la cuestión de en qué medida se puede justificar éticamente la posibilidad de pensar mejor el mundo, y en qué medida se puede construir sobre ese pensamiento, como punto de partida de la configuración, una vida que sea conclusa en sí y no presente, como dice Hamann, un agujero en vez de un final. Desde el punto de vista de la forma épica este problema se puede plantear del modo siguiente: ¿puede esa corrección cerrada de la realidad trasponerse en hechos que, con independencia del éxito o del fracaso externos, prueben el derecho del individuo a esa autonomía, que no comprometan el espíritu a partir del cual se han realizado? La creación puramente artística de una realidad que corresponda a ese mundo soñado o que, por lo menos, le sea más adecuada que la realidad efectivamente dada, es una solución sólo aparente. Pues la nostalgia utópica del alma no es auténtica ni digna de convertirse en centro de una configuración del mundo más que si es cumplible en el estadio presente del espíritu, o, dicho de otra manera, en algún mundo presentemente representable y configurable, pasado o mítico. Si se puede encontrar un mundo para ese cumplimiento, queda probado que la insatisfacción con el presente era una censura meramente artística a sus formas externas, una inclinación decorativa por tiempos que posibiliten líneas más generosas o más abigarrada rique-

za del color. Esa nostalgia es sin duda satisfactible, pero su satisfacción revela su vaciedad interior en la falta de ideas de la configuración, tal como queda claro en las novelas, tan bien contadas, de Walter Scott. Pero, aparte de eso, la huida del presente no tiene la menor utilidad para la resolución del problema decisivo; los problemas pendientes siguen visibles en la configuración distanciada, monumental o decorativa, y producen a menudo profundas disonancias artísticamente irresolubles entre los gestos y el alma, entre la fortuna externa y el destino interior. *Salammbô* o las novelas de C. F. Meyer —de estructura, ciertamente, propia de la narración corta— son ejemplos característicos de esto. El problema estético, la transformación de estado de ánimo y reflexión, lirismo y psicología, en medios expresivos auténticamente éticos se concentra consiguientemente en torno al problema ético fundamental, en torno a la cuestión de la acción necesaria y posible. El tipo humano de esta estructura anímica es por su esencia más contemplativo que activo; por eso su configuración épica se enfrenta con el problema de cómo se traspondrá a pesar de todo en acciones ese retraerse a sí mismo, ese actuar vacilante, rapsódico. La tarea de la configuración épica consiste aquí en descubrir configuradoramente el punto en que se unen la existencia y la cualidad necesarias de este tipo con su necesario fracaso.

La predeterminación del fracaso es el otro obstáculo objetivo puesto a la configuración puramente ética; ya se acepte o se niegue esa determinación del destino, ya sea objeto de burla o de llanto, siempre el peligro de una actitud lírico-subjetiva respecto de los acaecimientos —en vez de la pura recepción y reproducción épico-normativa de los mismos— es mucho más inmediato que en el caso de una lucha que, desde el punto de vista interior, esté menos decidida previamente. El temple del romanticismo de la decepción sostiene y nutre ese lirismo. Es el ansia exacerbada e hiperdeterminada del deber-ser frente a la vida, y una comprensión desesperada de

la vanidad de esa nostalgia; es una utopía que desde el primer momento tiene a priori una mala conciencia y la certeza de la derrota. Y lo decisivo de esta certeza es su indisoluble enlace con la conciencia: la evidencia de que el fracaso es consecuencia necesaria de su propia estructura interna, de que en su mejor esencia y en su más alto valor está condenada a muerte. Por eso la toma de posición respecto de los personajes y respecto del mundo externo es lírica: amor y acusación, luto, compasión y sarcasmo.

La importancia interior del individuo ha alcanzado su culminación histórica; y no importa, como en el idealismo abstracto, en cuanto portador de mundos trascendentes, sino que lo único que sostiene en sí es su propio valor; aún más: los valores del ser no parecen tener más justificación de su vigencia que la vivencia subjetiva del individuo, su importancia para el alma del individuo.

*Si l'arche est vide où tu pensais trouver ta loi,
Rien n'est tel que ta danse;
Puisqu'elle n'a pas d'objet, elle est impérissable.
Danse pour le désert et danse pour l'espace.*

HENRI FRANCK

Pero el presupuesto y el precio de esa desmedida elevación del sujeto es la renuncia a toda función en la configuración del mundo externo. El romanticismo de la desilusión sigue histórico-temporalmente al idealismo abstracto, pero es, además, su heredero desde el punto de vista del concepto, el estadio que sigue histórico-filosóficamente en el utopismo apriorístico; en aquel romanticismo el individuo, el portador de la exigencia utópica, quedó aplastado por la ruda fuerza de la realidad; ahora esa derrota es presupuesto de la subjetividad. Antes nació de la subjetividad el heroísmo de la interioridad combativa; ahora el hombre se hace protagonista capaz

de convertirse en figura central de la obra, por su capacidad interna de vivencia como poética y de configuración de la vida. Allí el mundo externo se tenía que crear de nuevo según el modelo de los ideales; aquí una interioridad que se cumple en sí misma como poesía exige del mundo externo que se le entregue como material adecuado para la autoformación. En el romanticismo el carácter poético se hace consciente de toda aprioridad respecto de la realidad: el yo, aislado de la trascendencia, reconoce en sí mismo la fuente de todo deber-ser y se reconoce a sí mismo, por consecuencia necesaria, como único material digno de su realización. La vida se hace poesía, pero con eso el hombre se hace también poeta de su propia vida y espectador de esa vida como obra de arte por él producida. Esta duplicidad no se puede configurar más que líricamente. En cuanto se sitúe en una totalidad coherente se revelará necesariamente la necesidad de su fracaso: el romanticismo se hace escéptico, decepcionado y cruel respecto de sí mismo y respecto del mundo; la novela del sentimiento romántico de la vida es la novela de la poesía de la decepción. La interioridad, que tiene cerrado todo camino de exteriorización, se acumula hacia adentro, pero no puede a pesar de ello renunciar nunca definitivamente a lo que ha perdido para siempre; pues, aunque lo quisiera, la vida le niega todo cumplimiento de este tipo, le impone luchas y, con ellas, derrotas inevitables, previstas por el poeta y presentidas por el personaje.

De esa situación nace una desmesura romántica en todas direcciones. Desmedidamente se levanta a esencialidad única la riqueza interior de lo puramente anímico, y se revela con crueldad no menos desmedida la irrelevancia de su existencia en el todo del mundo; la soledad del alma, su aislamiento respecto de todo sostén y todo lazo, se exagera hasta la desmesura, y al mismo tiempo se ilumina con despiadadas luces la dependencia de ese estado de alma precisamente respecto de esa situación del mundo. Desde el punto de vista composi-

tivo se aspira a un máximo de continuidad, pues no hay existencia más que en la subjetividad no interrumpida por nada exterior; pero la realidad se desintegra en fragmentos que se son del todo heterogéneos, y que no poseen una valencia sensible, independiente, de existencia ni siquiera aislados, como las aventuras del *Quijote*. Viven sólo por gracia del temple vivencial, pero ese mismo estado de ánimo se revela por obra del todo en su reflexiva nulidad. Por eso hay que negarlo todo, pues toda afirmación suprime el inestable equilibrio de las fuerzas: la afirmación del mundo daría la razón a los filisteos sin ideas, a la roma capacidad de contentarse con esta realidad, y produciría una sátira barata y lisa; y la afirmación inequívoca de la interioridad romántica produciría inevitablemente una orgía informe de psicologismo lírico vanamente reflejo, frívolo adorador de sí mismo. Mas los dos principios de la configuración del mundo se son demasiado hostilmente heterogéneos para poder ser afirmados al mismo tiempo, como puede ocurrir en novelas con cierta capacidad de trascenderse hacia la epopeya; y la negación de ambos, único camino dado a este tipo de configuración, renueva y potencia el peligro básico de esta novelística, la autodisolución de la forma en un pesimismo desconsolado. Los únicos aspectos artísticos de esta situación son consecuencia necesaria de la psicología dominante como medio expresivo: la descomposición de todo valor humano seguro de su ausencia de presupuestos, el descubrimiento de su nulidad última; y la consecuencia, no menos necesaria, del imperio del estado de ánimo: el luto impotente por un mundo inesencial en sí, el brillo ineficaz y monótono de una superficie en putrefacción.

Toda forma tiene que ser positiva de un modo u otro para poder cobrar sustancia en cuanto forma. La paradoja de la novela revela su gran problematización en el hecho de que la situación del mundo y el tipo de hombre que más pueden acercarse a sus exigencias formales y para las cuales es la única forma adecuada, plantean tareas casi irresolubles a la da-

ción de forma artística. La novela de la desilusión, tal como se presenta con Jacobsen, que expresa la tristeza por el hecho de que «hay en el mundo tanta finura sin sentido» con imágenes líricas maravillosas, se descompone y disipa; y el intento del poeta de descubrir una desesperada positividad en el heroico ateísmo de Niels Lyhne, en la valerosa aceptación de su soledad necesaria, hace el efecto de una ayuda recibida de fuera de la poesía propiamente dicha. Pues esta vida que había de hacerse poesía y quedó en mal fragmento se convierte realmente, por la configuración artística, en mero montón de escombros; la crueldad de la desilusión no puede sino desvalorizar el lirismo de los estados de ánimo, y no puede prestar a los acaeceres sustancia ni gravedad de existencia. Queda una hermosa, pero nebulosa mezcla de exultancia y amargura, de tristeza y sarcasmo, no una unidad; quedan imágenes y aspectos, pero no totalidad vital. Y el intento de Goncharov de situar en una totalidad la figura de Oblomov, vista con profundo y espléndido acierto, tenía también que terminar en fracaso. En vano descubrió el poeta una imagen tan eficaz sensiblemente para representar la pasividad de ese tipo de hombre como el eterno e impotente yacer de Oblomov. Ante la profundidad de la tragedia de Oblomov, que vive directamente y lo más propio en la interioridad, mientras fracasa inevitablemente ante la menor realidad externa, la victoriosa felicidad de su fuerte amigo Stolz resulta superficial y trivial; pero, de todos modos, tiene fuerza y peso suficientes para mostrar la mezquindad del destino de Oblomov; la espeluznante comicidad de esa heterogeneidad de lo externo y lo interno revelada en el yacente Oblomov pierde, con el comienzo de la acción propiamente dicha, con la acción educativa del amigo y con su fracaso, la profundidad y grandeza que ya habían tomado forma, y se convierte cada vez más en indiferente destino de un hombre perdido desde el primer momento.

El tiempo es la mayor discrepancia entre la idea y la realidad, el decurso del tiempo como duración. La más pro-

funda humillante incapacidad de superar la prueba consiste menos, para la subjetividad, en la vana lucha contra formaciones ideales y contra sus representantes humanos que en su incapacidad de soportar el inerte y constante paso del tiempo, el tener que bajar, lenta, pero incensantemente, de las cimas duramente alcanzadas, el que este ser incaptable, invisible y móvil le arrebatase paulatinamente toda posesión y le imponga imperceptiblemente contenidos ajenos. Por eso sólo la forma de la falta trascendental de patria de la idea, sólo la novela recoge entre sus principios constitutivos el tiempo real, la *durée* de Bergson. En otro contexto he mostrado¹ que el drama no conoce el concepto de tiempo, que todo drama está sometido a las tres unidades bien entendidas, entre las cuales la unidad de tiempo significa estar aislado del decurso de éste. La epopeya, ciertamente, conoce de modo aparente la duración del tiempo: piénsese en los diez años de la *Iliada* o en la *Odisea*. Pero ese tiempo no tiene realidad, duración real; los hombres y los destinos quedan sin afectar por él; no tiene motilidad propia, y su función es sólo expresar sensiblemente la grandeza de una empresa o de una tensión. Los años son necesarios para que el lector experimente lo que significa la toma de Troya, la odisea de Ulises, al igual que el gran número de guerreros o que la superficie de la tierra que hubo que recorrer. Pero los héroes no experimentan el tiempo dentro de la poesía, el tiempo no afecta a sus cambios o a su inmutabilidad interna; tienen ya su edad sumida en su carácter, y Néstor es anciano igual que hermosa Helena y Agamenón poderoso. También los hombres de la epopeya tienen, desde luego, envejecimiento y muerte, el doloroso conocimiento de toda vida; pero sólo como conocimiento; en cambio, lo que viven y el modo de su vivencia tiene la bienaventurada atemporalidad del mundo de

1. *A modern dráma fejlődésének története* (Historia de la evolución del drama moderno), 2 vols., Budapest 1912. El capítulo inicial apareció en alemán, "Zur Soziologie des modernen Dramas", *Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik*, XXXVII, 1914, págs. 303 ss., 662 ss.

los dioses. La actitud normativa respecto de la epopeya es, según Goethe y Schiller, actitud respecto de algo completamente pasado: hay que abarcar, por tanto, inmóviles y de una sola mirada, la época dada en ella. En ella pueden moverse poetas y personajes con entera libertad y en cualquier dirección, pues, como todo espacio, tiene múltiples dimensiones, pero ninguna dirección propia. Y la presencialidad normativa del drama, también estatuida por Goethe y Schiller, transforma, según las palabras de Gurnemanz, el tiempo en espacio; sólo la completa desorientación de la literatura moderna formuló la tarea imposible de exponer dramáticamente desarrollos, decursos temporales paulatinos.

El tiempo no puede ser constitutivo más que cuando ya se ha interrumpido la vinculación con la patria trascendental. Del mismo modo que el éxtasis eleva al místico hasta una esfera en la cual han cesado de ser la duración y el proceso, y de la cual se ve obligado a descender de nuevo al mundo del tiempo meramente por su limitación de organismo creado, así también toda forma de vinculación esencial íntima y visible produce un cosmos sustraído a priori a dicha necesidad. Sólo en la novela, cuya materia es la necesidad de una búsqueda de la esencia y la imposibilidad de encontrarla, el tiempo se encuentra dado ya con la forma misma: el tiempo es la resistencia del organismo meramente vivo contra el sentido presente, la voluntad que tiene la vida de aferrarse a su propia inmanencia cerrada. En la epopeya, la inmanencia vital del sentido es tan intensa que suspende el tiempo: la vida entra como tal vida en la eternidad, la organicidad no ha tomado del tiempo más que el florecer, ha olvidado y ha dejado a sus espaldas el ajarse y el morir. En la novela se separan el sentido y la vida y, por lo tanto, lo esencial y lo temporal; casi podría decirse que la entera acción interior de la novela es una simple lucha contra el poder del tiempo. En el romanticismo de la decepción, el tiempo es el principio de la depravación: la poesía, lo esencial, ha de perecer, y es en última instancia el tiempo lo que causa su

paulatino agotamiento. Por eso en este caso todos los valores están con la parte que perece, la cual, precisamente porque desaparece, tiene el carácter de juventud malograda; y toda la grosería y la dureza sin ideas se encuentran del lado del tiempo. La autoironía se revuelve contra la esencia que se hunde, pero sólo como corrección tardía de esa unilateral lucha lírica contra la potencia vencedora; la esencia cobra, por última vez, el atributo de juventud en un sentido nuevo, ahora ya recusable, y el ideal aparece como solo constitutivo del estadio de inmadurez anímica. Pero la disposición general de la novela se tiene que dañar si en esa lucha se distribuyen tan tajantemente entre las partes el valor y el disvalor. La forma no puede negar realmente un principio vital más que si consigue excluirlo apriorísticamente de su ámbito; en cuanto que se vea obligada a acogerlo, el principio se le hará positivo, y la realización del valor tendrá ese principio por presupuesto no sólo en su resistencia, sino incluso en su propia existencia.

Pues el tiempo es la plenitud de la vida, aunque también la plenitud del tiempo es la autosuperación de la vida y, con ello, del tiempo mismo. Y lo positivo, la afirmación que enuncia la forma de la novela, más allá de todo el desconsuelo y el luto de sus contenidos, no es sólo el lejano sentido crepuscular que se aclara con brillo apagado tras la fracasada búsqueda, sino la plenitud de la vida, revelada precisamente en la múltiple vanidad de la búsqueda y de la lucha. La novela es la forma de la virilidad madura; su canto de consuelo nace de la premonitoria comprensión de que por todas partes se hacen visibles semillas y huellas del perdido sentido; de que el enemigo procede de la misma patria perdida del caballero de la esencia; de que por eso mismo tenía que perder la vida, la inmanencia del sentido, con objeto de que *estuviera* presente en todas partes. De este modo el tiempo se convierte en portador de la alta poesía épica de la novela; la existencia del tiempo es ya despiadada, y nadie consigue nadar contra el inequívoco sentido de su curso, ni regular tampoco su corriente con los diques de

los apriori. Pero queda en pie un sentimiento resignado que dice: todo esto tiene que proceder de algún sitio y tiene que desembocar en algún otro; y aunque la dirección no revele sentido alguno, es, de todos modos, una dirección. De este sentimiento resignado y viril nacen las vivencias del tiempo de lícito nacimiento épico, porque capaces de provocar acciones y ellas mismas debidas a acciones: la esperanza y el recuerdo; vivencias temporales que son, al mismo tiempo, superaciones de tiempo, conspecto de la vida como unidad cuajada *ante rem*, y captación de conjunto *post rem*. Y aunque esta forma y sus productivos tiempos no pueden tener la vivencia ingenua y feliz del *in re*, y aunque esas vivencias están condenadas a quedar en subjetivas y reflexivas, sin embargo, no se les puede arrebatar el configurador sentimiento de la captación del sentido; son las vivencias de la mayor proximidad de la esencia que podía ser dada a la vida de un mundo abandonado por dios.

Esa vivencia del tiempo subyace a la *Education sentimentale* de Flaubert, y su deficiencia, la captación unilateralmente negativa del tiempo, hizo en última instancia que fracasaran las demás novelas de la desilusión planeadas en grande. De todas las grandes obras de este tipo, la *Education sentimentale* parece la menos compuesta: no se hace en ella intento alguno de superar mediante algún proceso de reunificación la descomposición de la realidad externa en partes heterogéneas, podridas y fragmentarias, ni siquiera se intenta sustituir la vinculación que falta y la valencia sensible por la lírica pintura de los estados de ánimo; sino que los sueltos fragmentos de la realidad se juxtaponen dura, rota y aisladamente. La figura central no se refuerza significativamente por limitación del número de personajes ni por una composición tensamente dirigida al centro, ni tampoco mediante acentuación de su personalidad, que se destaca por encima de las demás; la vida interior del protagonista es tan quebradiza como su mundo circundante, y su interioridad no posee fuerza patética alguna, ni lírica ni sarcástica, que pueda contraponer a toda esa mediocridad. A

pesar de ello, esta novela, la más típica del siglo diecinueve por lo que hace a la problemática de la forma novelística, con el desconsuelo sin paliativos de su materia, es la única que ha alcanzado la verdadera objetividad épica y, con ella, la positividad y la afirmadora energía de una forma conseguida.

Lo que hace posible esa superación es el tiempo. Su fluir sin frenos ni interrupciones es el principio unificador de la homogeneidad, que rueda todos los guijarros heterogéneos y los pone en una relación sin duda irracional e indecible. Es el tiempo el que ordena la confusión sin plan de los hombres y le otorga la apariencia de organicidad espontáneamente floreciente: sin otro sentido visible aparecen figuras que, sin haberlo tampoco manifestado ellas, se hunden de nuevo, enlazan relaciones con las demás y las vuelven a interrumpir. Pero en ese devenir y perecer ajeno al sentido, que existía antes del hombre y que le sobrevive, las figuras no están simplemente insertas. Más allá de los acaecimientos o de la psicología, los personajes reciben de él la cualidad propia de su existencia; por muy casual que sea pragmáticamente y psicológicamente la aparición de un personaje, el hecho es que brota siempre de una continuidad existente y vivida, y la atmósfera de ese ir llevado por la corriente de la vida, única e instantánea, alza la casualidad de sus vivencias y el aislamiento de los acaeceres en los que la figura figura. El todo vital que sostiene a todos los hombres se convierte así en algo dinámico y vivo: la gran unidad temporal que abarca esa novela que articula a los hombres en generaciones y adjudica sus actos a un complejo histórico-social no es un concepto abstracto, una unidad intelectualmente construida a posteriori, como la del conjunto de la *Comédie humaine*, sino algo en sí existente, un continuo concreto y orgánico. Sólo que ese todo es una reproducción verdadera de la vida en la medida en la cual todo sistema ideal de valores es respecto de él sólo regulativo, en la medida en la cual la idea que le es inmanente es sólo la idea de la propia existencia, la idea de la vida. Pero esta idea, que muestra aún más crasa-

mente la lejanía del sistema de ideas verdadero, hecho ideal en el hombre, quita al fracaso de todos los esfuerzos su seco desconsuelo: todo lo que ocurre es absurdo, ruinoso y luctuoso, pero al mismo tiempo está atravesado por los rayos de la esperanza o por los del recuerdo. Y la esperanza no es aquí una abstracta obra de arte aislada de la vida, desconsagrada y ensuciada por su fracaso en la vida; sino que es ella misma una parte de ésta, pegándose a la cual, adornando la cual, intenta dominar su conjunto, aunque al final siempre se desprende y cae. Y esa lucha continua se transforma en el recuerdo, en un camino interesante e inconceptuable, vinculado con hilos irrompibles al instante presente, vivido. Es tan rico ese instante en duración conductiva y transitoria (como remanso de la cual él ofrece un momento de consciente contemplación) que esa riqueza se comunica también a lo pasado y a lo perdido, y hasta adorna con el valor de la vivencia lo que entonces pasó sin ser percibido. De este modo, con paradoja notable y melancólica, el momento de valor resulta ser el del fracaso; el pensamiento y la vivencia de lo que la vida se ha negado a dar resulta ser la fuente de la que parece brotar la plenitud de la vida. Así se ha dado forma a la completa ausencia de realización del sentido, pero la configuración misma se eleva hasta ser rica y redonda realización de una real totalidad de vida.

Eso es lo esencialmente épico de la memoria novelística. En el drama (y en la epopeya) lo pasado no existe o es del todo presente. Como esas formas no conocen el decurso del tiempo, no hay en ellas diferencia cualitativa de vivencia entre pasado y presente; el tiempo no posee ninguna fuerza productora de cambio, no es capaz de reforzar o debilitar la significación de nada. Éste es el sentido formal de las escenas típicas indicadas por Aristóteles, los descubrimientos y reconocimientos del drama: los héroes del drama desconocen pragmáticamente algo; ese algo entra en su círculo visual, y entonces ellos tienen que actuar en el mundo así transformado de un modo diferente del que se proponían. Pero lo que ahora se añade no ha empalide-

cido por causa de ninguna perspectiva temporal: es de la misma especie y del mismo valor que lo presente. El decurso del tiempo no transforma tampoco nada en la epopeya: Hebbel ha podido recoger, sin cambio alguno, del *Cantar de los nibelungos* la imposibilidad, puramente dramática, del olvido, el presupuesto de la venganza de Kriemhild y Hagen; y ante los personajes de la *Divina Commedia*, lo vivo de ellos en su vida terrena se encuentra tan presente como Dante que con ellos está hablando, y como el lugar de pena o de gracia al que ha llegado. Sólo la alteración es esencial para la vivencia lírica del pasado. La lírica no conoce objeto configurado como cosa capaz de situarse en el espacio sin atmósfera de la atemporalidad o en la atmósfera del decurso temporal: la lírica configura el proceso del recuerdo o del olvido, y el objeto no es sino ocasión de la vivencia.

Sólo en la novela y en algunas otras formas épicas cercanas a ella se encuentra un recuerdo creador, que alcanza el objeto y lo transforma. Lo auténticamente épico de esa memoria es la afirmación vivida del proceso vital. La dualidad de interioridad y mundo externo se puede superar aquí para el sujeto, si éste contempla la unidad orgánica de su entera vida como crecimiento de su presente vivo a partir del flujo vital pasado, compendiado en el recuerdo. La superación de la realidad, o sea, el avanzar y asumir el objeto, convierte esta vivencia en elemento de una forma auténticamente épica. La pseudolírica de la novela de decepción, con sus estados de ánimo, se manifiesta, ante todo, en que el objeto y el sujeto están claramente separados en la vivencia recordadora: el recuerdo capta, desde el punto de vista de la subjetividad presente, la discrepancia puesta entre el objeto tal como era en la realidad y su modelo esperado como ideal por el sujeto. Lo agrio y desagradable de ese tipo de configuración no se debe, pues, tanto al desconuelo del contenido configurado cuanto a la disonancia respetada en la forma, o sea, a que el objeto de la vivencia se construye según las leyes formales del drama, mientras que la subjetivi-

dad que lo vive es una subjetividad lírica. Pero el drama, la lírica y la épica —cualquiera que sea la jerarquía en que se piensen— no se encuentran como tesis, antítesis y síntesis en un proceso dialéctico, sino que cada uno de ellos es una forma de configuración del mundo cualitativamente heterogénea con las demás. La positividad de toda forma es de este modo el cumplimiento de sus propias leyes estructurales; la afirmación de la vida que parece nacer de ella en cuanto estado de ánimo no es más que la disolución de sus disonancias exigidas por la forma, la afirmación de su propia sustancia productora de formas. La estructura objetiva del mundo novelístico muestra una totalidad heterogénea, regulada sólo por ideas regulativas, cuyo sentido es tarea, no dato. Por eso la unidad de personalidad y mundo —sólo incipiente en el recuerdo, pero vivida— es en su esencia subjetivo-constitutiva, objetivo-reflexiva, el medio más profundo y más auténtico de suministrar la totalidad exigida por la forma novelística. En esa vivencia se manifiesta el regreso del sujeto a sí mismo, así como la premonición y la exigencia de ese regreso subyacen a las vivencias de esperanza. Es ese regreso lo que redondea a posteriori todo lo comenzado, interrumpido, abandonado: en el temple de su vivencia, el carácter lírico del estado de ánimo queda superado porque se remite al mundo externo, a la totalidad de la vida; y la comprensión que abarca esa unidad se yergue, por esa directa relación objetiva, por encima de su disolvente analítica, y se convierte en captación intuitiva, barruntadora, de la interioridad de la vida, no alcanzada y, por ello, inefable, pero núcleo manifiesto de toda acción.

Una consecuencia natural de la paradoja de este género es que las novelas más grandes muestran cierta tendencia a trascenderse hacia la epopeya. La *Education sentimentale* es en esto la única verdadera excepción, y por ello mismo es la obra más ejemplar de la forma novelística. La tendencia se manifiesta del modo más claro en la configuración del decurso temporal y en su relación con el centro artístico de toda la obra.

El *Hans im Glück*, de Pontoppidan, tal vez, de entre todas las novelas del siglo diecinueve, la que más cerca está del gran acierto de Flaubert, determina la meta cuya consecución fundamenta y redondea la totalidad de la vida de un modo demasiado material y axiológicamente acentuado para que pueda nacer desde el final esa unidad perfecta, realmente épica. Sin duda, es también para él el camino algo más que inevitable obstáculo hacia el ideal; es el rodeo necesario sin cuyo recorrido la meta sería vacía y abstracta, y la llegada a ella perdería su valor. Pero el camino tiene valor, de todos modos, sólo respecto de ese fin determinado, y el valor que así se produce es en última instancia el del haber crecido, no el del crecer. La vivencia del tiempo tiene, pues, una ligera inclinación a trascender hacia lo dramático, hacia la separación juzgadora entre lo que descansa en valor y lo abandonado por el sentido, separación sin duda superada con admirable tacto, pero cuyas huellas, como dualidades no del todo superadas, es imposible extirpar.

El idealismo abstracto y su íntima relación con la patria trascendente, metatemporal, imponen ese tipo de dación de forma. Por eso la obra más grande de este tipo, el *Quijote*, tiene que trascender el género hacia la epopeya, de un modo todavía más intenso, y tanto por sus fundamentos formales cuanto por los histórico-filosóficos. Los acaeceres del *Quijote* son casi atemporales, abigarrada sucesión de aventuras aisladas y perfectas en sí; y aunque el final consuma sin duda el todo según el principio y según el problema, sin embargo, corona exclusivamente el todo, no el concreto conjunto de las partes. Esto es lo propiamente épico del *Quijote*, su admirable dureza y alegría, exentas de toda atmósfera. Sin duda, es lo configurado mismo lo que de este modo se yergue desde el decurso temporal hasta más puras regiones; el fondo vital que lo soporta no es mítico y atemporal, sino que nace del decurso del tiempo y media los restos de ese origen a toda singularidad o detalle. Lo que pasa es que los rayos de la insensata seguridad

demónica en la patria trascendente e inexistente aferran las sombras y los claroscuros de aquel nacimiento y recortan en todas partes contornos tajantes con su luz. Es verdad que no pueden hacer olvidar aquellas sombras, pues la obra debe a su excepcional, única superación de la gravedad del tiempo, su irrepetible mezcla de ruda alegría y melancolía poderosa. Como en todos los demás puntos, no ha sido el ingenuo poeta Cervantes el que ha superado todos los peligros —que él no conocía— de su forma, descubriendo así esa perfección inverosímil, sino que eso lo ha logrado el intuitivo visionario del instante histórico-filosófico que nunca volverá. Su visión brotó en el punto en que se separaban dos épocas del mundo; él las reconoció y las comprendió, y elevó la problemática más confusa y perdida hasta la esfera luminosa de la trascendencia completamente alzada, completamente hecha forma. Los precursores y los herederos de su forma, la épica caballerescas y las novelas de aventuras, muestran los peligros de esa forma, el peligro debido a su trascenderse hacia la epopeya, a su incapacidad de configurar la *durée*: es la trivialidad, la tendencia a la lectura de distracción. Esa es la problemática necesaria de este tipo de novela, del mismo modo que la descomposición, la ausencia de forma debida a la incapacidad de dominar el tiempo, ultragrávito y fortísimo en su existencia, es el peligro del otro tipo de novela, la del tema de la decepción o desilusión.

El *Wilhelm Meister* se encuentra estética e histórico-filosóficamente entre esos dos tipos de configuración; su tema es la reconciliación del individuo problemático, guiado por el vivido ideal, con la concreta realidad social. Esa reconciliación no puede ni debe ser un contentarse, ni tampoco una armonía preestablecida; eso llevaría al tipo de la moderna novela humorística, ya caracterizada, con la diferencia de que el papel principal recaería entonces en el mal necesario. (*Soll und Haben*, de Freytag, es un ejemplo característico de esa objetivación de la falta de ideas y del principio antipoético.) El tipo humano y la estructura de la acción están aquí condicionados por la necesidad formal de que la reconciliación de la interioridad con el mundo, a pesar de problemática, sea posible; por la necesidad de buscar esa reconciliación a través de duras luchas y extravíos, pero encontrándola al final. Por eso la interioridad que aquí cuenta se encuentra entre los dos tipos antes analizados: su relación con el mundo trascendente de las ideas es laxa, subjetiva y objetivamente suelta, pero el alma entregada a sí misma no redondea su mundo en una realidad conclusa en sí o de perfección debida, la cual se presentaba como postulado y poder concurrente ante el mundo externo, sino que, como signo de la vinculación ya remota, pero aún no destruida, con el orden trascendental, lleva en sí el ansia de una patria cismundana que corresponda al ideal. poco claro en lo positivo, pero ine-

quívoco en lo que rechaza. Así, pues, esta interioridad es, por una parte, un idealismo más amplio y, consiguientemente, más suave, más flexible y concreto, y, por otra, una ampliación análoga del alma que quiere vivirse actuando, interviniendo en la realidad, y no contemplativamente. Así esta interioridad se encuentra en el punto medio entre el idealismo y el romanticismo, y es consiguientemente rechazada por ambos como compromiso, cuando, en realidad, intenta una síntesis y superación de los dos.

De esa posibilidad, dada por el tema, de intervenir activamente en la realidad social se sigue que la articulación del mundo externo, la vocación, el estamento, la clase, etcétera, son de importancia decisiva, como sustrato de la acción social, para el tipo humano de que se trata. Por eso el ideal que vive en esos hombres y determina sus actos, tiene por contenido y meta el hallar en las formaciones de la sociedad vinculaciones y cumplimientos para lo más interior del alma. Pero con ello se suprime, postulativamente al menos, la soledad del alma. Aquella actividad presupone entre los hombres una comunidad humana e íntima, una comprensión y una capacidad de colaborar respecto de lo esencial. Pero esta comunidad no es ni el arraigo ingenuo y obvio en vinculaciones sociales, con la resultante solidaridad espontánea de la co-pertenencia (como ocurre en las viejas epopeyas), ni una mística vigencia comunitaria que olvide y deje a sus espaldas la individualidad solitaria como cosa provisional, rígida y pecaminosa, ante la luz exaltante de esa iluminación; sino un recíproco limarse y acostumbrarse entre personalidades antes solitarias y caprichosamente limitadas a sí mismas; fruto de una resignación rica y enriquecedora, coronación de un proceso educativo, madurez conseguida y conquistada. El contenido de esa madurez es un ideal de humanidad libre que entiende y afirma todas las formaciones de la vida social como formas necesarias de comunidad humana, aunque al mismo tiempo ve exclusivamente en ellas una ocasión para que se manifieste activamente esa sustancia esencial de la

vida, apropiándose las, pues, no en su rígido ser-para-sí jurídico-estatal, sino como instrumentos necesarios para la consecución de fines que las rebasan. El heroísmo del idealismo abstracto y la interioridad pura del romanticismo se admiten, consiguientemente, como relativamente justificados, pero sólo como tendencias que hay que superar, insertándolas en el orden interiorizado; en sí mismas resultan tan recusables y tan condenadas a muerte como el contentamiento con un orden cualquiera, carente de ideas, sólo por el hecho de ser el orden, o sea, como el filisteísmo.

Esa estructura de la relación entre el ideal y el alma relativiza la posición central del héroe: es una posición casual; el protagonista es realmente elegido de entre el número ilimitado de los que aspiran a lo mismo, y es situado en el punto central, precisamente porque su buscar y hallar revelan del modo más perceptible la totalidad del mundo. Pero en la atalaya en que están anotados los años de aprendizaje de Guillermo Meister lo están también —entre muchos otros— los de Jarno y Lothario y otros miembros del grupo, y la novela misma contiene, en los recuerdos de la señora recogida en la fundación, un paralelo completo del destino pedagógico del protagonista. Es verdad que también la novela de la decepción conoce esta casualidad de la posición central del protagonista (mientras que el idealismo abstracto tiene que trabajar necesariamente con un héroe caracterizado por su soledad y situado en el centro), pero en este caso se trata sólo de un medio más para mostrar la acción depravadora de la realidad: en la necesidad del fracaso de toda interioridad, cada destino singular es mero episodio, y el mundo se compone de un número infinito de esos episodios solitarios y heterogéneos entre sí, que no tienen más destino común que la necesidad del fracaso. Pero aquí el fundamento teórico de esa relatividad es la posibilidad de que los esfuerzos dirigidos a un fin común tengan éxito; los varios personajes están íntimamente vinculados por esa comunidad del destino, mientras que en la novela de la desilusión el parale-

lismo de la curva de la vida tiene por fuerza que subrayar aún más la soledad de los hombres.

Por eso también se busca en este tipo un camino intermedio entre la total orientación a la acción propia del idealismo abstracto, y la acción puramente interna, hecha contemplación, que caracteriza el romanticismo. El principio de humanidad, espíritu básico de este tipo intermedio de configuración, exige un equilibrio de actividad y contemplación, de voluntad de influir en el mundo y capacidad receptiva ante él. Se ha dado a esta forma el nombre de novela pedagógica. Y con razón, pues su acción tiene que ser un proceso orientado a una meta determinada, consciente y dirigido, el desarrollo en el hombre de propiedades que, sin esa intervención activa de hombres y afortunados azares, nunca habrían llegado a florecer en ellos; pues lo conseguido de ese modo es, a su vez, algo que educa y promueve a los demás, medio pedagógico ello mismo. La acción determinada por ese fin tiene una cierta serenidad, fruto de la seguridad. Pero no se trata de la calma apriorica de un mundo aún vinculado; es la voluntad de formación, de educación, consciente y segura de sus fines, la que produce esa atmósfera de última ausencia de peligros. En sí mismo, ese mundo no está en modo alguno exento de peligros. Hay que ver sucumbir muchísimos hombres por su incapacidad de adaptarse, y pudrirse y secarse otros por su capitulación precipitada y sin condiciones ante la realidad, para poder medir el peligro a que cada cual está expuesto y frente al cual hay, sin duda, un camino de salvación individual, pero no salvación apriorica, soteriología universal. Hay, de todos modos, tales caminos, y se ve una entera comunidad de hombres que, ayudándose los unos a los otros, aunque produciendo al mismo tiempo errores y confusiones, recorren victoriosamente ese camino hasta el final. Y lo que para muchos ha sido real, tiene que estar abierto para todos, al menos según la posibilidad.

El sentimiento básico, robusto y seguro, de esta forma novelística nace, pues, en última instancia, de la relativización

de su personaje central, cosa a su vez condicionada por la creencia en la posibilidad de comunes destinos y comunes configuraciones de la vida. En cuanto se disipa esa creencia,—lo cual significa formalmente: en cuanto que la acción se construye con el destino de un hombre solitario, que sólo atraviesa la comunidad aparente o real, sin que su destino desemboque en ella,—este tipo de configuración se tiene que modificar esencialmente y aproximarse al tipo de la novela de la decepción o desilusión. Pues la soledad no es aquí casual, ni da testimonio contra el individuo, sino que significa más bien que la voluntad de esencia conduce fuera del mundo de las formaciones y de las comunidades, que una comunidad no es posible más que sobre la base del compromiso y superficialmente. Y así, aunque también de este modo se haga problemático el personaje central, sin embargo, su problematicidad no se debe a sus «tendencias equivocadas», sino al hecho de haber querido realizar en el mundo su mayor interioridad. Lo pedagógico que aún le queda a esta forma y la diferencia de la de la novela de la desilusión es que la final llegada del héroe a una soledad resignada no significa una ruptura completa con todos los ideales, ni el envilecimiento de éstos, sino comprensión de la discrepancia entre la interioridad y el mundo, realización activa de la comprensión en esta dualidad: pacto con la sociedad asumiendo resignadamente sus formas de vida, y cerrazón en sí, preservación para sí de la interioridad que sólo es realizable en el alma. El gesto de la llegada expresa la presente situación del mundo, pero no es ni protesta contra ella ni aceptación de ella, sino sólo vivencia que comprende, vivencia que se esfuerza por dar justicia a cada una de las partes y que ve en la incapacidad del alma para realizarse activamente en el mundo no sólo la inesencialidad de éste, sino también la interior debilidad de aquélla. Es verdad que en la mayoría de los casos concretos, los límites entre este tipo post-goethiano de la novela pedagógica y el del romanticismo desilusionado son a menudo imprecisos. La primera versión del *Grüner Heinrich* lo

muestra del modo acaso más instructivo, mientras que la redacción definitiva emprende clara y decididamente el camino exigido por la forma. Pero la posibilidad de que las fronteras se desdibujen, por superable que sea, indica el gran peligro que amenaza a esta forma a causa de su fundamento histórico-filosófico: el peligro de una subjetividad no ejemplar, no hecha símbolo, que tiene por fuerza que destruir la forma épica. Pues con estos presupuestos tanto el héroe cuanto el destino pueden ser cosa meramente personal, y el todo se puede convertir en un asunto privado narrado como en memorias, en la narración de cómo una persona determinada consiguió salir adelante en el mundo que la rodeaba. (La novela de la desilusión compensa, en cambio, la exacerbada subjetividad de los hombres con la generalidad aplastantemente igualitaria del destino.) Y esta subjetividad es más insuperable que la del tono narrativo, y da a todo lo representado, aunque la configuración técnica esté objetivada del modo más perfecto, el carácter fatal, trivial y mezquino de lo meramente privado; queda un aspecto que obliga a notar muy desagradablemente la falta de totalidad, precisamente porque él se presenta constantemente con la pretensión de configurar un todo. La parte con mucho mayor de la moderna novelística pedagógica ha sucumbido irremisiblemente a ese peligro.

La estructura de hombres y destinos en el *Wilhelm Meister*, determina la construcción de su mundo circundante social. También en este caso se trata de una situación intermedia: las formaciones de la vida social no son reproducciones de un mundo trascendente firme y seguro, ni tampoco un orden cerrado y claramente articulado en sí mismo, y sustancializado luego en finalidad propia; pues en esos casos quedarían excluidas la búsqueda y la posibilidad de perderse. Pero tampoco constituyen una masa amorfa, pues en este caso la interioridad, orientada al orden, tendría que seguir estando siempre sin patria dentro de ese ámbito, y la consecución del fin sería inimaginable. Por eso el mundo social tiene que ser un mundo de con-

vención, pero susceptible de penetración parcial por el sentido vivo.

Con ello se introduce en el mundo externo un nuevo principio de heterogeneidad, a saber, la jerarquía irracional e irracionalizable de las diversas formaciones y capas de formaciones según su penetrabilidad por el sentido, que en este caso no significa nada objetivo, sino la posibilidad de manifestación activa de la personalidad. La ironía crece aquí, como factor de la configuración, hasta cobrar importancia decisiva, puesto que es imposible atribuir o negar sentido a formación alguna en sí, ya que la adecuación o incapacidad a priori no se puede poner de manifiesto, sino que sólo puede manifestarse en la interacción con el individuo; esa necesaria ambigüedad se intensifica aún por el hecho de que no se puede precisar en cada interacción singular si la adecuación o inadecuación de las formaciones al individuo es un fracaso o una victoria de éste, o acaso un juicio acerca de la formación misma. Pero esa irónica aceptación de la realidad —pues la oscilación presta cierta luz incluso a lo más vacío de ideas— no es más que un estadio intermedio; la consumación de la obra educativa tiene por fuerza que idealizar románticamente determinadas partes de la realidad, entregando otras, las carentes de sentido, a la prosa. Mas tampoco es posible abandonar la actitud irónica respecto de ese regreso y de sus vehículos, entregándolo todo a una aceptación incondicional. Pues esas objetivaciones de la vida social no son más que ocasiones del visible y fecundo actuar de algo que se encuentra más allá de ellas, y la previa homogeneización irónica de la realidad, a la que deben su carácter real (su esencia impenetrable para los aspectos y las tendencias del sujeto, su existencia independiente de éste) no se puede superar sin poner en peligro la unidad del todo. El mundo alcanzado, con sentido y armonioso, es, pues, tan real y tiene las mismas características reales que las varias gradaciones de la ausencia de sentido y de la ruina de éste que le preceden en el curso de la acción.

En este ritmo irónico de la configuración romántica de la realidad se encuentra el otro gran peligro de esta forma novelística, al que no ha conseguido sustraerse más que Goethe, y aún parcialmente. Es el peligro de romantizar la realidad hasta trasponerlo todo en lo meta-real, o, cosa que muestra más claramente el peligro propiamente dicho, el artístico, en una esfera totalmente desprovista de problemas, metaproblemática, para la cual no bastan las formas de la novela. Novalis, que precisamente a este respecto rechazó la obra de Goethe por prosaica y antipoética, contrapone como meta y canon de la poesía épica la trascendencia encarnada en realidad, el cuento fantástico, a la forma de configuración del *Wilhelm Meister*. Los años de aprendizaje de Guillermo Meister, escribe Novalis, «son en cierto sentido muy prosaicos y modernos. En ellos perece lo romántico, y también la poesía de la naturaleza, lo maravilloso. Se trata sólo de cosas corrientes, humanas, se olvidan del todo la naturaleza y el misticismo. Es una historia burguesa y doméstica poetizada. Los elementos maravillosos que hay en ella se tratan explícitamente como poesía o fantasía. El espíritu del libro es el ateísmo artístico... Es en el fondo... apoético en grado sumo, por poética que sea la exposición». Y tampoco es azar, sino enigmática y profunda, racional afinidad electiva entre espíritu y tema, el que Novalis apele, con esa tendencia, a la época de la épica caballeresca. También él quiere, como esta épica (sin que se trate, naturalmente, sino de una apricristica comunidad de aspiraciones, y no de influencia directa o indirecta de tipo alguno), dar forma a una totalidad cismundana completa de trascendencia manifiesta o revelada. Por eso su estilización, igual que la de aquella épica, ha de tener como meta el cuento. Pero mientras que los épicos medievales, con espíritu épico ingenuamente obvio, partían sin más a la configuración de este mundo y recibían como mero regalo de su situación histórico-filosófica la traslúcida presencia de la trascendencia y, con ella, la trasfiguración de la realidad en cuento, para Novalis esa realidad del cuento tiene que presen-

tarse como consciente objetivo de la dación de forma, como producción de una desgarrada unidad de realidad y trascendencia. Pero por eso es imposible realizar en este caso la síntesis sin resto que todo lo resuelve. La realidad está demasiado atada, demasiado cargada con el terreno peso de su ser abandonada por las ideas, y el mundo trascendente es demasiado directo en la esfera filosófico-postulativa de la generalidad abstracta, para que puedan unirse orgánicamente en la configuración de una totalidad viva. Y de este modo la fisura artística que Novalis ha descubierto agudamente en la obra de Goethe, se hace en la suya propia aún mayor, del todo insalvable: la victoria de la poesía, su dominio trasfigurador y salvador del universo entero, no posee la fuerza constitutiva necesaria para arrastrar consigo a ese paraíso todo lo que sin ella es terreno y prosaico; la romantización de la realidad no consigue más que recubrir ésta con una lírica apariencia de poesía que no se puede trasponer en acaeceres, en épica, de modo que la real configuración épica sigue presentando la problemática goethiana, pero agudizada, o bien se elude mediante reflexiones líricas y cuadros emocionales. Por eso la estilización de Novalis es puramente reflexiva, recubre, sin duda, el peligro en la superficie, pero lo agudiza en lo esencial. Pues la romantización lírica y emocional de las formaciones del mundo social no se puede referir en modo alguno, dada la actual situación del espíritu, a una armonía preestablecida con la vida esencial de la interioridad, y como Novalis rechaza el camino de Goethe, consistente en hallar un equilibrio irónicamente inestable, que arranca del sujeto pero deja los objetos lo más intactos posible, no le queda más remedio que poetizar líricamente las formaciones objetivas según su objetiva existencia, produciendo un mundo hermoso, armonioso, pero quieto en sí, sin relaciones, que no se vincula con la trascendencia definitivamente real ni con la interioridad problemática más que reflexivamente y por el estado de ánimo, pero no épicamente, por lo cual no puede llegar a ser una totalidad verdadera.

Más la superación de ese peligro no carece de problemática tampoco en el caso de Goethe. Por muy intensamente que se acentúe la esencia meramente potencial y subjetiva de la penetración del sentido para la esfera social en que se produce la llegada del protagonista, la idea comunitaria que sostiene todo el edificio exige que las formaciones tengan una sustancialidad mayor y más objetiva, y con ello una más auténtica adecuación a los sujetos sometidos a normas, que lo posible en las esferas superadas. Esta resolución objetivista de la problemática básica tiene, empero, que acercar necesariamente la novela a la epopeya; mas tan imposible es cerrar como epopeya lo que empezó como novela cuanto captar de nuevo ese trascender mediante una renovada dación de forma irónica y hacerlo completamente homogéneo con el resto de la masa novelada. Por eso, frente a la atmósfera admirablemente unitaria del teatro, nacida del verdadero espíritu de la forma novelística, tiene Goethe que poner en el *Meister* aquel otro mundo trascendente y, por lo tanto, quebradizo, de la nobleza, como símbolo del activo dominio de la vida. Es verdad que la interiorización del estamento está configurada con gran fuerza épico-sensible mediante las bodas que concluyen la novela; y por eso también la superioridad objetiva del estamento queda rebajada a la condición de mera ocasión favorable para una vida libre y generosa, ocasión, empero, abierta para todo el que posea las necesarias y previas condiciones interiores. Mas a pesar de esa reserva irónica, el estamento queda situado a una altura de sustancialidad que no le corresponde íntimamente; en su marco se tiene que desplegar, aunque sea reducido a un círculo limitado, un florecimiento cultural amplio, general, capaz de asumir la resolución de los más varios destinos individuales; algo del brillo metaproblemático de la epopeya tiene, pues, que difundirse por el mundo limitado y construido por el estamento noble. Y ni siquiera el más prudente tacto artístico de Goethe, su intercalación y sugestión de nuevos problemas, puede evitar esa consecuencia inmanente de la situación final. Pero

en ese mundo, en su adecuación meramente relativa a la vida esencial, no hay ningún elemento que ofrezca posibilidad de una estilización así. Por eso resultó necesario el aparato fantástico, tan frecuentemente criticado, de los últimos libros de la obra, la enigmática torre, los iniciados omniscientes que lo dominan todo como la providencia, etc. Goethe ha recurrido aquí a medios formales de la epopeya romántica, y aunque ha intentado rebajar, mediante un tratamiento ligero e irónico, esos medios que le eran absolutamente necesarios para la configuración de la significación sensible y el peso del final, aunque ha intentado despojarles de su carácter épico y transformarlos en elementos de la forma novelística, no ha podido sino fracasar en ese intento. Su ironía, que en los demás casos consiguió dotar de sustancia suficiente a lo que era indigno de configuración y captar con la inmanencia de la forma todo movimiento trascendente, no puede aquí sino desvalorizar lo maravilloso —descubriendo su carácter lúdico, arbitrario, inesencial en el fondo—, pero no impedir que destruya con su disonancia la unidad tonal del todo: lo maravilloso se reduce a secreto sin sentido profundo oculto, a motivo acentuado de la acción sin importancia real, adorno jugueteón sin gracia decorativa. Sin embargo, se trata de algo más que mera concesión al gusto de la época (cosa que aducen muchos como disculpa), y a pesar de todo es completamente imposible separar mentalmente ese inorgánico elemento «maravilloso» de la totalidad del *Wilhelm Meister*. Una necesidad esencial, formal, obligó a Goethe a utilizarlo; y su utilización tuvo que fracasar simplemente porque, de acuerdo con la concepción general del poeta, apuntaba a una forma menos problemática que la exigida por su sustrato, la época que se trataba de configurar. También en este caso es el espíritu utópico del poeta lo que no consigue detenerse con la simple reproducción de la problemática dada por la época y tranquilizarse con la contemplación y la vivencia subjetiva de un sentido irrealizable; lo que le obliga a poner como sentido entitativo y constitutivo de la realidad

una vivencia puramente individual. Pero no es posible elevar por la fuerza la realidad hasta ese nivel de sentido, y, como en todos los problemas decisivos de las grandes formas, no hay tampoco arte alguno de la configuración que sea tan grande y magistralmente maduro como para superar el abismo.

4

Esa trascendencia hacia la epopeya se queda, de todos modos, dentro de la vida social y no desgarrar la inmanencia de la forma sino en la medida en la cual atribuye en el momento decisivo al mundo que hay que configurar una sustancialidad que ese mundo es incapaz de soportar, por debilitadamente que sea, y de mantener en equilibrio. El espíritu metaproblemático que tiende a la epopeya apunta en el fondo sólo a un ideal utópico-inmanente de formas y formaciones sociales, y por eso no trasciende tales formas y formaciones en general y como tales, sino sólo sus posibilidades concretas históricamente dadas, lo cual, por cierto, basta para romper la inmanencia de la forma. La actitud más radical no se presenta sino en la novela de la desilusión, en la cual la incongruencia de la interioridad con el mundo convencional conduce necesariamente a una total negación del último. Pero mientras esta negación signifique sólo una actitud interior, la inmanencia de la novela queda preservada, una vez suministrada la forma, y cuando se marra el equilibrio, lo que se presenta es un proceso de descomposición lírico-psicológica de la forma en general, más que un trascender la novela en el sentido de la epopeya. (Ya se ha analizado la peculiar posición de Novalis.) Ese trascender es, empero, inevitable si la recusación utópica del mundo convencional se objetiva en una realidad también existente, y si la defensa polémica cobra así la forma de la configuración. El desarrollo

europeo occidental no ha contado con esa posibilidad. En ésta la exigencia utópica del alma se dirige a algo apriori irrealizable: a un mundo externo que fuera adecuado a un alma extremadamente diferenciada y refinada, hecha toda interioridad. Pero el rechazo de la convención no afecta a la convencionalidad misma, sino en parte a su extrañeza al alma y en parte a su falta de refinamiento: en parte a su esencia puramente civilizatoria, ajena a la cultura, y en parte a su seca y estéril inespiritualidad. Pero, aparte de las tendencias puramente anarquistas, a las que casi habría que llamar místicas, esa actitud muestra también una cultura que se objetivara en formaciones y fuera adecuada a la interioridad. (En este punto la novela de Goethe tiene contacto con ese desarrollo, aunque con la diferencia de que él encuentra dicha cultura, circunstancia que produce el peculiar ritmo del *Wilhelm Meister*, el constante rebasamiento de la expectativa por las capas, cada vez más esenciales, de las formaciones que alcanza el personaje conforme va madurando, con la creciente renuncia al idealismo abstracto y al romanticismo utópico.) Por eso esta crítica no se puede expresar más que líricamente. Para el mismo Rousseau, cuya romántica concepción del mundo tiene como contenido un alejamiento de todo mundo de formaciones culturales, la polémica se configura de un modo exclusivamente polémico, o sea, retórico, lírico, según el orden de la reflexión: el mundo cultural europeo-occidental arraiga tan profundamente en la inevitabilidad de las formaciones que lo constituyen, que nunca resulta capaz de contraponerse a él si no es polemizando.

Una polémica verdaderamente creadora no resulta posible más que con la mayor proximidad a las condiciones orgánicas naturales y primitivas, dadas a la literatura rusa del siglo diecinueve como sustrato del espíritu y de la dación de forma. Tras el romántico desilusionador Turgueniev, esencialmente «europeo», Tolstoi crea esta forma novelística de trascendencia suma en el sentido de la epopeya. El ánimo de Tolstoi, grande, verdaderamente épico y ajeno en realidad a toda forma novelís-

tica, aspira a una vida fundada en la comunidad de hombres de igual sensibilidad, sencillos, íntimamente unidos con la naturaleza, una vida que se adecúe al gran ritmo de la naturaleza, que se mueva a su compás de nacimiento y muerte, y que excluya de sí todo lo mezquino que separa, descompone y cristaliza en las formas no naturales. «El *mujik* muere tranquilamente», escribe sobre su narración *Tres muertes* A. A. Tolstoi a la condesa. «Su religión es la naturaleza con la cual ha vivido. Taló árboles, sembró centeno, lo segó, sacrificó corderos, nacieron en su casa corderos, y llegaron niños al mundo, murieron ancianos, y él conoce muy bien esa ley de la que nunca se ha separado, como la barina, y la ha contemplado directa y simplemente, cara a cara... El árbol muere tranquilo, simple y heroicamente. Hermosamente porque no miente, no gesticula, no teme nada ni lamenta nada.»

La paradoja de la novela, lo que muestra, más que cualquier otra cosa, hasta qué punto es la novela la forma épica necesaria de nuestros días, se revela en el hecho de que este mundo no se puede trasponer en movimiento, en acción, ni siquiera por obra del que no sólo lo desea, sino que además lo ve concreta, clara y ricamente, y le da forma; nunca pasa de elemento de la configuración épica, y no es la realidad épica misma. Pues el mundo natural orgánico de la vieja epopeya era, naturalmente, una cultura cuya específica cualidad consistía en su carácter orgánico, mientras que la naturaleza puesta como ideal y vivida como realidad por Tolstoi está pensada como naturaleza en su más íntima esencia, y contrapuesta como tal a la cultura. La problemática irresoluble de las novelas de Tolstoi consiste en que esa contraposición es necesaria. Su ánimo épico tenía forzosamente que desembocar en una forma novelística problemática no porque no haya superado realmente en sí mismo la cultura y porque su relación con lo que él vive y configura como naturaleza sea meramente sentimental, no por causas psicológicas, sino por motivos de la forma y de la relación de ésta con su sustrato histórico-filosófico.

Una totalidad de hombres y acaeceres no es posible más que sobre el terreno de la cultura, cualquiera que sea la actitud que se adopte respecto de ella. Lo decisivo —como esqueleto y como complección concreta de contenido— de las obras épicas de Tolstoi, pertenece por ello al mundo de la cultura que él rechaza por problemático. Pero como la naturaleza, aunque sin duda no se puede redondear en una totalidad inmanente-mente cerrada y completa, es de todos modos algo objetivamente existente, se producen en la obra dos capas de realidades que son heterogéneas no sólo en su valoración, sino también en la cualidad de su ser. Y su relación recíproca, lo que posibilita la construcción de una totalidad de la obra, no puede ser más que el camino vivido de la una a la otra; o, más resueltamente: puesto que la dirección está dada con el resultado de la valoración, se trata del camino que va de la cultura a la naturaleza. Como consecuencia paradójica de la paradójica relación entre el espíritu del poeta y el de la época en la que se encuentra, se constituye así, en última instancia, como centro de toda la configuración, una vivencia sentimental, romántica: la insatisfacción de los hombres esenciales respecto de todo lo que les consigue ofrecer el mundo de la cultura que los rodea, y la consiguiente búsqueda y hallazgo de la otra realidad, la realidad más esencial de la naturaleza. La paradoja resultante de ese tema se exagera aún por el hecho de que esa «naturaleza» de Tolstoi no posee la plenitud y el redondeo que le permitirían convertirse en patria de lo conseguido y del descanso final, como lo consigue el concluso mundo de Goethe, el más sustancial dentro de la relatividad de estas consideraciones. La naturaleza de Tolstoi no es más que garantía factual de que más allá de la convencionalidad hay realmente una vida esencial, una vida que se puede alcanzar en las vivencias de la mismidad plena y auténtica, en la autovigencia del alma, pero desde la cual hay que volver a hundirse irremisiblemente de nuevo en el otro mundo.

Ni con la peculiar posición que atribuye al amor y el ma-

trimonio, entre la naturaleza y la cultura, aposentados en ambas y a ambas ajenos, puede obviar Tolstoi esas desconsoladas consecuencias de su visión del mundo, por él inferidas con la heroica crueldad de un poeta histórico-universal. En el ritmo de la vida natural, en el ritmo del devenir y perecer apatéticos, obvios, el amor es el punto en el cual se configuran más concreta y sensiblemente las fuerzas que dominan la vida. Pero el amor como pura fuerza de la naturaleza, como pasión, no pertenece, a pesar de ello, al mundo tolstoiano de la naturaleza: está demasiado vinculado a la relación entre individuos, aísla, consiguientemente, demasiado, produce demasiadas gradaciones y demasiados refinamientos, es demasiado cultural, en resolución. El amor que ocupa en ese mundo el lugar verdaderamente central es el amor como matrimonio, el amor como unión —y el hecho de estar unidos y ser uno es más importante que la persona que así se encuentre—, el amor como medio del nacimiento, el amor y la familia como vehículo de la continuidad natural de la vida. Poco importaría artísticamente el que con eso se produzca una escisión mental en la estructura si no fuera porque esa oscilación causa una nueva capa de realidad, heterogénea con las demás, que no puede ser puesta en ninguna vinculación compositiva con las otras dos esferas, que también se son heterogéneas; por lo tanto, esa capa, cuanto más auténticamente se configure, mutará necesariamente con mayor intensidad en lo contrario de lo intencionado: el triunfo de este amor sobre la cultura se proponía ser victoria de lo originario sobre lo falsamente refinado, pero se convierte en la absorción sin resto, por la naturaleza que vive en el hombre, de todo lo humanamente alto y grande, y esa naturaleza, al desplegarse realmente en nuestro mundo de la cultura, no se puede realizar más que como adaptación a la convención más baja, desespiritualizada, sin ideas. Por eso el temple del epílogo de *Guerra y paz*, la tranquila atmósfera de la habitación de los niños, en la que ha terminado toda búsqueda, es de un desconsuelo aún más profundo que el final de

la novela desilusionadora más problemática. No queda nada de lo que hubo antes; del mismo modo que la arena del desierto entierra las pirámides, todo lo anímico ha sido absorbido y anulado por lo animal y natural.

A ese desconsuelo involuntario del final se añade otro que es querido: la descripción del mundo convencional. La actitud valoradora y condenatoria de Tolstoi llega hasta el último detalle de la exposición. La falta de fines y de sustancia propia de ese mundo no se manifiesta sólo objetivamente, para el lector que lo sabe ver, y no sólo como vivencia de progresiva desilusión, sino como vacío agitado, apriórico y fijo, y como tedio sin descanso. Cada conversación y cada acontecimiento lleva impreso el sello de esa condena dictada por el poeta.

Frente a esos dos grupos de vivencias se encuentra la vivencia esencial de la naturaleza. En escasísimos grandes momentos —generalmente de muerte—, se abre al hombre una realidad en la cual divisa y capta con iluminación repentina la esencia que impera por encima de él y en él mismo, el sentido de su vida. La entera vida anterior se hunde en una nada ante esa vivencia, todos sus conflictos y los sufrimientos, las torturas y los descarríos que han provocado parecen mezquinos e inesenciales. Se ha revelado el sentido, y los caminos de la vida viva se han abierto al alma. Y de nuevo descubre aquí Tolstoi, con la paradójica crueldad del verdadero genio, la problemática más profunda de su forma y de su fundamento: los momentos que regalan esa felicidad decisiva son los grandes instantes de la muerte —la vivencia del herido de muerte Andrei Bolkonski en el campo de batalla de Austerlitz, la vivencia de unión de Karenin y Wronski junto al lecho de muerte de Anna—, y la verdadera felicidad consistiría en morir ahora, en poder morir así. Pero Anna se cura, Andrei vuelve a la vida, y el gran momento ha desaparecido sin dejar huella. Vuelven a vivir en el mundo de las convenciones una vida sin fines y sin esencia. Los caminos mostrados por el gran momento han perdido con su caducidad su sustancialidad orien-

tadora y su realidad; no se pueden recorrer esos caminos, y cuando uno cree discurrir por ellos, esta realidad no es sino una amarga caricatura de lo que ha mostrado la revelación durante la gran vivencia. (La vivencia de dios que tiene Lievin y la subsiguiente preservación de lo conseguido en ella, a pesar de la constante degradación psíquica, se deben más a la voluntad y a la teoría del pensador que a la visión del poeta. Es una mera tesis programática, no tiene la evidencia inmediata de los demás momentos grandes.) Y los pocos hombres que son realmente capaces de vivir realmente su vivencia —tal vez sea el único Platon Karataiev— son necesariamente figuras secundarias: todos los acontecimientos resbalan sobre ellos, jamás quedan insertos con su esencia en lo que acaece, su vida no se objetiva, no es configurable, sino sólo aludible, sólo determinable con concreción artística como réplica a las demás. Son conceptos-límite estéticos, no realidades.

Corresponden a esas tres capas de la realidad los tres conceptos temporales del mundo de Tolstoi, y su irreconciliabilidad revela del modo más intenso la problemática interna de esas obras tan ricas e íntimamente configuradas. El mundo de la convención es propiamente atemporal: una masa indiferente, en eterno retorno y repetición, se desarrolla según leyes propias ajenas al sentido, eterna motilidad sin rumbo, sin crecimiento, sin muerte. Se cambian las figuras, pero su cambio no produce nada, pues todas son igualmente inesenciales y en el lugar de cada una se puede poner cualquier otra. Y con independencia del momento en que se llegue a la escena y del momento en que se la abandone, siempre se encuentra, o siempre se aleja uno, de la misma abigarrada inesencialidad. Por debajo de ella murmura el río de la naturaleza tolstoiana, continuidad e indiferencia de un ritmo eterno. Y lo que en él cambia es también inesencial: el destino individual entretejido, que surge y se hunde, cuya existencia no tiene significación fundada en sí, cuya relación con el todo no asume su personalidad, sino que la aniquila, que es para el todo

—como destino individual, no en cuanto elemento del ritmo junto con otros innumerables, de la misma especie y del mismo valor— indiferente. Y los grandes momentos que permiten el brillo de premonición de una vida esencial, de una estructura con sentido, no pasan de momentos, aislados de los otros dos mundos, sin referencia constitutiva a ellos. Por eso los tres conceptos del tiempo no son sólo heterogéneos e irreconciliables, sino que, además, ninguno de ellos expresa una duración real, el tiempo real, el elemento de la vida de la novela. El rebasamiento de la cultura se ha limitado a quemar la cultura, pero no ha fundado en su lugar una vida esencial asegurada; el trascender la forma novelística no consigue más que hacerla todavía más problemática —y desde un punto de vista puramente artístico las novelas de Tolstoi no son sino tipos exacerbados del romanticismo de la desilusión, un barroquismo de la forma de Flaubert—, sin poder acercarse más que otros a la meta ansiada, la realidad metaproblemática de la epopeya, mediante la concreta dación de forma. Pues el mundo barruntado de la naturaleza esencial no pasa de barrunto y vivencia, o sea, queda en subjetivo y reflexivo para la realidad configurada; desde el punto de vista artístico, es de la misma especie que todo deseo de realidad adecuada.

Este desarrollo no ha ido, pues, más allá del tipo de la novela desilusionadora, y la literatura de los tiempos más recientes no muestra tampoco ninguna posibilidad esencialmente creadora, productora de nuevos tipos: es una ecléctica epigonía de anteriores tipos de configuración, que sólo parece tener fuerzas productivas en lo formalmente inesencial, en lo lírico y en lo psicológico.

El propio Tolstoi ocupa, desde luego, una posición dúplice. En una consideración que se oriente puramente a la forma —consideración, empero, que no puede en modo alguno dar con lo decisivo del espíritu de Tolstoi, ni siquiera con lo decisivo del mundo que él ha configurado— hay que entender a este poeta como final del romanticismo europeo. Pero en los pocos

momentos realmente muy grandes de sus obras que sólo se pudieron entender formalmente, en relación exclusiva con el todo configurado en la obra, como momentos subjetivo-reflexivos, se muestra un mundo diferenciado, concreto y existente, que, si pudiera ensancharse hasta ser totalidad, resultaría del todo inaccesible para las categorías de la novela y necesitaría una nueva forma de configuración, la forma renovada de la epopeya.

Es la esfera de una pura realidad anímica, en la cual aparece el hombre como hombre —y no como ser social, pero tampoco como interioridad aislada e incomparable, pura y, consiguientemente, abstracta—, una esfera en la cual, cuando exista como obviada ingenuamente vivida, como única realidad verdadera, se podrá construir una totalidad nueva y redondeada de todas las sustancias y relaciones posibles en ella; una esfera que deja nuestra escindida realidad a sus espaldas y la utiliza sólo como trasfondo, en la misma medida en que nuestro mundo dual, social-«interior», dejó a sus espaldas el mundo de la naturaleza. Pero esa transformación no se puede realizar nunca por obra del mero arte: la épica grande es una forma ligada a la empiria del momento histórico, y todo intento de configurar lo utópico como existente termina con la mera destrucción de la forma y sin crear realidad alguna. La novela es la forma de la época de la pecaminosidad consumada, según la palabra de Fichte, y tiene que seguir siendo forma dominante mientras el mundo siga bajo el dominio de esa constelación. En Tolstoi se daban ya barruntos de la irrupción en una nueva época del mundo; pero no han pasado de polémicos, nostálgicos y abstractos.

En las obras de Dostoievski se dibuja finalmente este nuevo mundo, lejos de toda lucha contra lo existente, como realidad simplemente contemplada. Por eso él mismo y su forma están fuera de estas consideraciones: Dostoievski no ha escrito novelas, y el ánimo configurador visible en sus obras no tiene nada que ver, ni afirmativa ni negativamente, con

el romanticismo europeo del siglo diecinueve ni con las múltiples reacciones, no menos románticas, contra él. Pertenece ya al mundo nuevo. Sólo el análisis formal de sus obras permitirá saber si Dostoievski es ya el Homero o el Dante de ese mundo nuevo, o se limita a suministrar los cantos que poetas posteriores tejerán, junto con los de otros precursores, en una gran unidad: si es un comienzo o es ya una plenitud. Y sería pura mántica histórico-filosófica el resolver si estamos realmente a punto de abandonar el estadio de la pecaminosidad consumada o si son meras esperanzas las que anuncian la llegada de lo nuevo, indicios de un futuro todavía tan débil que el estéril poder del ente mero puede aplastarlo cuando quiera, como en juego.

Esta obra se terminó de imprimir
en Febrero de 1985,
en Ingramex, S.A.
Centeno 162, México 13, D.F.

La edición consta de 3,000 ejemplares